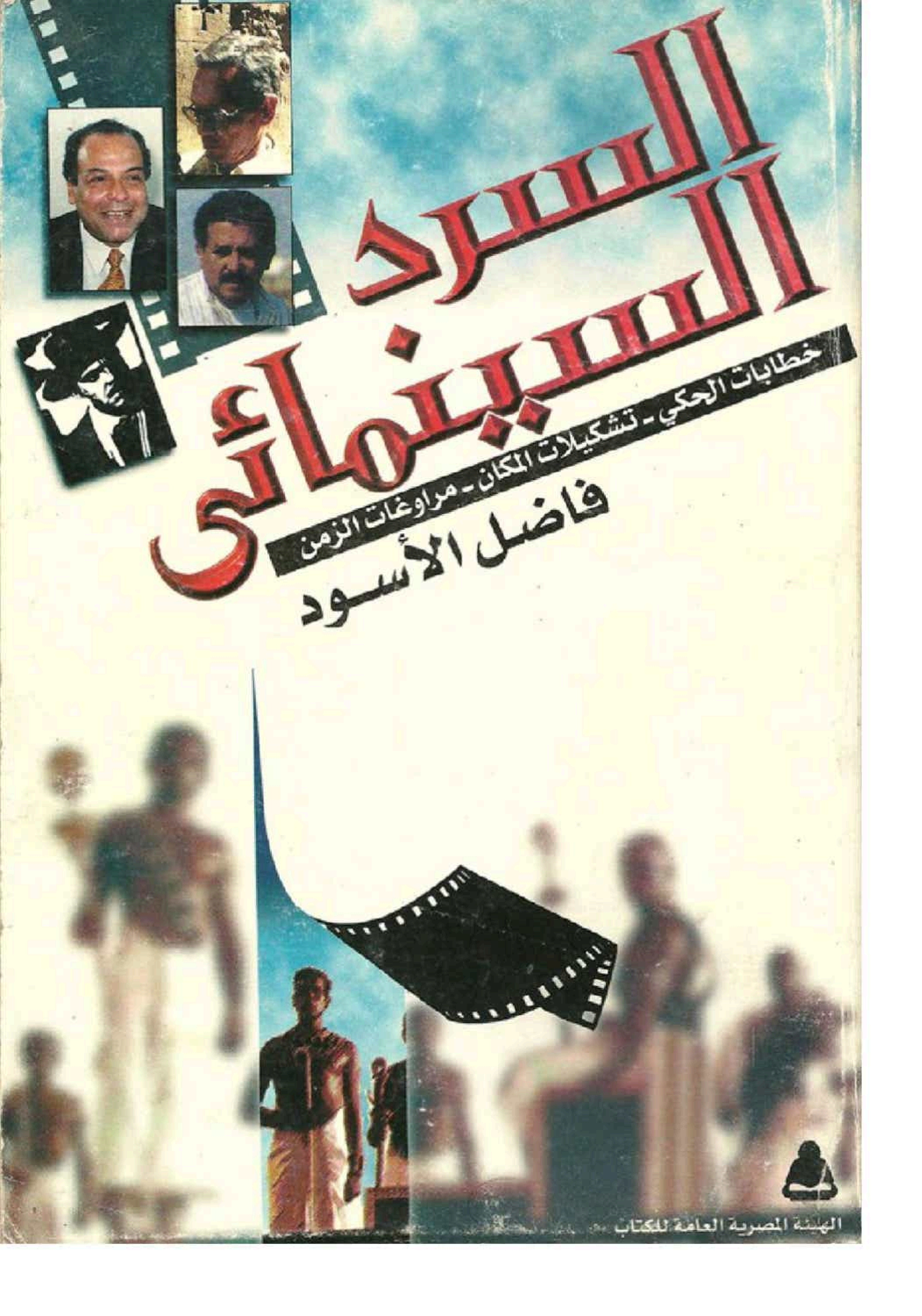

السرد السينمائى
خطابات الحكي - تشكيلات المكان - مراوغات الزمن
فاضل الأسود
الهيئة المصرية العامة للكتاب



السرد السينمائى

السرد السينمائى

خطابات الحكى - تشكيلات المكان - مراوغات الزمن

فاضل الأسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الكتـــاب: السـرد السينمـائى
المـؤلـــف: فـــاضل الأســـود
الناشر:



الهيئـة المصـرية العامـة لكتـاب
كـــــورنيش النيل - رملة بولاق
القـــــــــاهرة. ج.م.ع.

الطبعة الأولى
١٩٩٦

الغلاف:
محـمـد كـامل - الهنـدى

الإخراج الفنى:
محمود الهندى

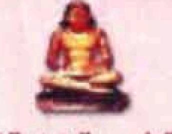
كمبيوتر: إيتـــوال ديزاين

السرد السينمائي

خطابات الحكي - تشكيلات المكان - مراوغات الزمن



فاضل الأسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب

السرد السينمائى

خطابات الحكى ـ تشكيلات المكان ـ مراوغات الزمن

فاضل الاسود



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

إهـداء

إلى الذين أورثونى هماً جميلاً لا نهاية له، ومرضا بالعشق لا برء منه . إلى الرجـــال العظام الذين نـهلت من ينابيع معارفهم وتلقيت أول دروس حب السينما على آياديهم .

إلى الرجل العظيم (فتحى رضوان) أول وزير للثقافة والإرشاد القومى وصاحب أهم مشروع عربى لنشر الثقافة السينمائية . وإلـى الاستاذ والمعلم والصديق الفنـان (يحيى حقى) أول رئيس لمصلحة الفنون .

وإلى راهب السينما الذى أعطى الكثير وجحد حقه الجميع إلى (فريد المزاوى) المشرف على ندوة الفيلم المختار ثم رئيس المركز الكاثوليكى ....

إلى ذكـريات زمن جـمـيل غـرس فـينا حب السـينمـاء، والاهتمام بها، وتأصيل البحث والدراسة من أجل تطويرها

فاضل الأسود

كلمة لابد منها

يتوجه المؤلف بالشكر الخاص إلى كل من السادة الفنان **صلاح مرعى** والمخرج السينمائى **مجدى عبدالرحمن** والفنان **محمود الهندى** والاستاذ **صبرى عبدالواحد** ومكتب **كامل جرافيك** لجهدهم الكبير فى تقديم الكتاب فى هذا الثوب الفنى الجميل.

كما يود المؤلف أن يشيد بالمساهمات الفنية التى قدمها الأصدقاء الذين سمحوا باعادة طبع العديد من الصور الواردة داخل الكتاب وهى على النحو التالى

* فيلم «**حكاية الاصل الصورة**».	بأذن خاص من أ.د **مدكور ثابت**
* فيلم «**الفلاح الفصيح**».	بأذن خاص من الفنان **صلاح مرعى** والمخرج **مجدى عبدالرحمن**
* فيلم «**ناجى العلى**»	من كتيب مجلة فن وبتصريح من الاستاذ **مجدى الطيب** وصور الكاريكاتير من كتاب «**ناجى العلى**». دار (السفير)، بيروت.
* فيلم «**المواطن كين**»	من كتاب سيناريو فيلم المواطن.

"The Citizen Kane"
by
Pauline Kael

Boston : An Atlantic Monthly Press Book.
Little, Brown, 1971.

شكر وتقدير

يود المؤلف أن يعرب عن وافر الشكر وبالغ الإمتنان إلى اساتذته وزملائه والاصدقاء - أولئك - الذين شاركوه هم السؤال والبحث، حيث لايستطيع أن ينسى فضل كل قدم له النصح والمشورة. فهو مدين لكل من الاساتذة الكبار أ. د **شكرى عياد** والمرحوم أ. د. **عبدالمحسن طه بدر** وأ. د. **محمد كمال جعفر** والمرحوم أ. د ابو **الوفا التفتازانى** والمخرج السينمائى **توفيق صالح** وكاتب السيناريو **أحمد عبدالوهاب** وأ. د **يحيى الرخاوى** وأ. د **محمد شعلان** وأ.د **فريال غزول** والاستاذ **غسان عبدالخالق** كما أن المؤلف يذكر بالعرفان كل من امدوه بالكتب والمراجع فالقائمة طويلة ولكنه ابد لايستطيع أن ينسى فضل كل من أ. د **هدى وصفى** أ. د **نهاد صليحة** وأ. د **عز الدين اسماعيل** وأ. د صلاح فضل وأ. د **حسين عبدالقادر** والباحثة السينمائية السيدة **فريدة مرعى** والأديبة السيدة **اعتدال عثمان** وأ. د **حسن حنفى** وأ. **مجدى عبدالرحمن** والمهندس **صلاح مرعى** وربما لاتستطيع كلمات اللغة أن توفى بقدر الشكر المستحق نحو الاصدقاء الاعزاء أ. د. **سيزا قاسم** وأ. د **مدكور ثابت** وأ. د **يحيى عزمى** وأ. د **محمد كامل القليوبى** وأ. د **نبيل راغب**، كما لايفوتنى أن أذكر بالتقدير المؤازرة الحقيقية التى بذلها الدكتور **فوزى فهمى** رئيس اكاديمية الفنون كما أشير إلى جهد الصديقان العزيزان الأستاذ حازم **شحاته** والأستاذ **المنجى سرحان** فى مراجعة وتدقيق أصول الكتاب، ولابد من الاشادة بالدور الحاسم والفعال الذى قدمه المثقف الشجاع الاستاذ الدكتور **سمير سرحان** رئيس هيئة الكتاب فبدون تلك المساعدات ما قدر لهذا الكتاب أن يخرج إلى النور.

المؤلف

١- محاولات الرواد

نشأ النقد السينمائي مواكبا لتلك العروض المدهشة التي قدمها الإختراع الفنى العجيب، والذى تحيرت الصحافة في وصفه والتعبير عنه - آنذاك - ولقد تراوحت التسميات المختلفة، ما بين "الألعاب السحرية، والصور المتحركة، والسينما توجراف .. وغيرها من المسميات(*) ، وذلك قبل أن تستقر التسمية عند مصطلح العرض السينمائي.

فمنذ السبت الموافق ٢٥ ديسمبر ١٨٩٥ عندما قام الأخوين (لوميير) بتقديم أول عروضهم السينمائية في مدينة (باريس) في المقهى المعروف باسم (جراند كافيه) برز الى الوجود فن جديد حمله الإختراع العلمي المبتكر والذى كان تطويرا عن ميراث قديم سابق لعروض الفانوس السحرى والمحاولات اللاحقة لإمكانيات عمل عروض متحركة للصور الثابتة (الزيتروب أو عجلة الحياة، والكينتوسكوب أوغيرها ..) . ومنذ ذلك الوقت خرج الى الوجود فن جديد؛ هو تصاهر واندماج للعديد من الفنون المعروفة مع حرفيات وآليات تكنولوجية تتطور بسرعة. ورغم أن الفن الجديد يتأسس على مرتكزات رئيسية أربعة تتمثل فى قوة اقتصادية تشكل مصادر تمويل مختلف الخطوات السينمائية وتطورات تكنولوجية تحسن من طرق ومستويات "المنتج الفنى سواء على مستوى آلة التصوير والعرض أو عمليات الطبع والتحميض وادخال الصوت ... الخ، وكذلك جماليات ترتقى بشروط العمل الفنى ثم أخيرا جمهور للمشاهدة والذى يعتبر إقباله على الفيلم مصدرا رئيسيا فى عملية التمويل إلا أن التركيز الأكبر كان على محورى التمويل بوصفه عصب العملية الإنتاجية وكذلك آليات التطور التكنولوجي.

فلقد كانت لطبيعة النشأة وظروف الميلاد الخاص بذلك الفن شروط وموجبات عكست نفسها - ليس فقط على المادة النقدية المحررة ولكن - على اتجاهات النقد السينمائى فيما بعد ولفترة طويلة. فإهتمام الصحافة والمجلات بذلك

(*) يقدم (أحمد الحضرى) مجموعة من التسميات جمعها من الصحف المصرية الصادرة آنذاك في كتابه، "تاريخ السينما فى مصر"، القاهرة: مطبوعات نادى سينما القاهرة، ج١، ١٩٨٩.

الفن سرعان ما أفسح المجال لتخصص جديد داخل حقل العمل الصحفى. كما صارت أخبار السينما مادة ثابتة ومعترف بها على خريطة العمل الصحفى، وهو الأمر الذى سوف يقود بالضرورة الى نشأة الصحف والمجلات الفنية . غير أن طبيعة العمل الصحفى تفترض تغطية اخبارية لما يدور فى الوسط السينمائى. وهذا يعنى المزيد من السيطرة الاخبارية، وانفساح المجال أمام مقالات تتسم بالسرعة والسذاجة، وتخضع فى أغلبها الى شروط الحكم الذوقى والانطباعات الفردية والمعايير الأخلاقية. كما أن التركيز على محورى الاقتصاد والتكنولوجيا قد أدى الى استبعاد الجوانب التأملية وأضعف القدرات التحليلية لدى المحرر الفنى، وهو الأمر الذى أدى فى نهاية المطاف الى غلق الباب نهائيا أمام المساهمات النظرية والدراسات الخاصة بطبيعة المكون المادى السينمائى وكذلك بالجوانب الجمالية. وكذلك أهملت جوانب أخرى هامة وضرورية فى تكثيف فكرتنا حول ذلك المنتج الفنى الثقافى خاصة فى جوانبه المعرفية والمداخلات الفلسفية حول عملية انتاج المعنى أو تحولاته فى ذهن المشاهد وتأثيراتها على عمليه المعنى والتفسير بل وعملية المعرفة ذاتها. وقبرت أى محاولات لدراسة سيكولوجيات وجماليات التلقى والمشاهدة ومدى ارتباطها بعملية الإدراك وردود أفعال واستجابات المشاهدين وأثر ذلك على عملية رواج العمل الفنى ولربما أمكننا أن نزعم بأن "تاريخ السينما ربما تعاد كتابته بطريقة مختلفة جذريا لو أنك تحريت فى متابعته ليس من منظور عملية انتاج الأفلام فقط، ولكن قدم المساواة من منظور عملية التلقى والإدراك"(١) كما أن الصحافة الفنية لم تكن بالطبع مهمومة بمناقشة قضية التلقى والمشاهدة بوصفها جزءا من عملية أكثر شمولا واتساعا حيث يفترض أن تتداخل فيها عدة عناصر تؤثر بشكل فعال فى عملية الادراك لدى المشاهد الفرد. ويمكن القول إن الإدراك الشخصى هو نتاج لمجموعة علاقات النص السينمائى متأثرا بالجو العام أو السياق الذى تدور فيه أحداث الرواية منسوبة لسياق زمنى آخر هو سياق المشاهدة وكذا المناخ الثقافى والاجتماعى المحيط. كما أنه لا يمكن بطبيعة الحال تجاهل محور

---

(١) Janet Staiger, "Interpreting Films", New Jersey: Princeton, University Press, 1992, P. (12).

معرفى آخر، يتمثل فى حقيقة أن شـخوص العمل الفنـى أنفسـهم يكونـون فـى حالـة فرجة أو مشاهدة لحظـة وقوع الحـادث فهـم شـهود عليـه رواة لـه. وبالتـالى تكـون عملية مشاهدة المتفرج داخل صالـة العرض مرهونـة دائمـا بعنـاصر مسبقة حيث تروى للمتفرج مجموعة من المشاهدات والبنى الحكائية التـى يخترعهـا المشـاركون فى النص السينمائى(*) . وقبل أن تنتقل الدراسة الى نقطة جديدة فلا بد من الإشـارة الى أن اعتماد الفن السينمائى على مصادر التمويل واعتبار ذلـك قيد أو نقطـة تحـد من حركة الإنتاج وعائقا أمام عملية الانتاج هو قول مردود عليه. حيث أن المسرح والأوبرا بل والرواية المطبوعة وديوان الشعر يلزم كل منها مصدرا للتمويل. وفـى المسرح منذ عهد (أثينا) القديمة كان يتم تكليف الاقطـاعيين والنبـلاء وكبـار التجـار بتـأمين المـال الكـافى لانتـاج مسـرحيات كبـار الكتـاب أمثـال (سـوفوكل ويوربيـد وأرستوفان) وغيرهم. وكان يطلب منهم أيضـا رصد الجوائز المالية الموزعـة علـى المسـرحيات الفـائزة . ولا بـد مـن القـول إن عشـرات الأعمـال السـينمائية المتمـيزة منخفضة التكلفة تظل البرهان الدائم على صحة ما تعتقده الدراسة.

ولقد كـانت جملـة المسـاهمات التأسيسية علـى الصعيد النظـرى فـى زمـن البدايات الأولى للفن – صادرة من قبل أطراف غير سينمائية– وتمثلت فى دراسات وبحوث تحاول أن تتفهم طبيعة الفن الوليد. وتقدم نـواة معالجـات نظريـة قد تصلـح فيما بعد أن تكون مدخلا ومقدمة لنظرية عامة للفيلم السينمائى. وتنتمـى معظـم تلـك الدراسـات إلـى حقلـى الفلسـفة وعلـم النفس والبعض الآخر إلـى حقـل اللغويـات، بالإضـافة إلـى مسـاهمات متنوعـة تنتمـى الـى المسـرح والشـعر والروايـة والنقـد وغيرها. وبدأت حركات نقدية نشـطة ورؤيـة تتـابع الانتـاج السينمائى وتدقق فيمـا تعرضه صالات العرض وتجاهد فى فهم وتفسير مختلف تفاصيل العمل، ثم تحـاول أن ترى القواسم المشتركة بين الفيلم وغيره من صور الإبداع المختلفة. أو تحـاول

(*)Jean Doucher, "Hitch & His Public", Ames: Iowa State Univer. Press, Trans. Verena Conley.
صدرت هذه الدراسة عام 1960 حيث تطـرح للمرة الأولـى فكرة الممثل بوصفه متفرجا داخل العمل. ولقد أعيد طبع الدراسة داخل كتاب "Hitchcock Reader", ed, Marshall Deutelbaum & Lelani Pouge,1986.

أن تصل الى جوهر الظاهرة السينمائية باختبارها وقياسها على ظواهر أخرى مثل التخيل والتصور والادراك والمحتوى التعبيرى للصورة والمعنى الظاهر والكامن / الخفى في داخل التعبير السينمائى. وقدم السويسرى (هوجو مونستربرج) معالجة متماسكة ومحكمة بعنوان "الصور المتحركة - دراسة سيكولوجية". وفى فرنسا ظهرت العديد من المساهمات النقدية والحركات الفنية الطليعية والدادية والسوريالية من خلال كتابات، (Reverdy, Soupault Apollinaire, Artaud, Berton, Dali. Etc.) فى الفترة من (١٨٩٦-١٩٣٩)(*) تعالج الإبداع السينمائى من منظور اللغة على المستوى التعبيرى والبلاغى ومساهمات تحاول تفسير الفيلم السينمائى من منظور أيديولوجى. ويمكن للدراسة أن تجد أنشطة أخر مماثلة فى (ايطاليا وفرنسا وبريطانيا). الا أن شيوع نوعية من الدراسات السينمائية ، المفتعلة واللاشرعية، والتى كان جل همها، بعضا من القضايا الفرعية والمشكلات السطحية، شتت الانتباه بعيدا عن جوهر أسئلة السينما وقضاياها الرئيسية. كما أن هذه الدراسات قد أيقظت شيطان التعصب وأججت من نيران الفرقة والرغبة فى التمايز الزائف والاختلاف المفتعل داخل حقل نشاط المعالجات النظرية، وذلك عندما افترضت بعض تلك الاتجاهات أن نظريات الفيلم إنما تستقى - فقط - من داخل الفيلم ذاته وبعيدا عن أى شيء سواه. وأن أى دراسات أو أفكار أو نظريات، تعنى بالموضوع الجمالى أو النظرى، فى شتى مجالات الإبداع الفنى إنما هى أشياء ثانوية، وقضايا جانبية لا تهم المبدع السينمائى - بالدرجة الأولى - كما وأنها لا تفيد المتلقى. وظل ذلك الجمود المنهجى المتعلق بخصوصية السينما، يتزايد ثقله تدريجيا حتى هبط بعمليات التأمل والتفكير النظرى، خاصة أنه ساعد على إتمام ضرب الحصار حول كل المحاولات الجادة لفهم وتحليل جوهر المادة السينمائية. وتم عزل الدراسات السينمائية عما عداها من حقول المعرفة، وهو ما أثر بالسلب على مسار تطور فعاليات نمو البناء النظرى التأسيسى. ومع افتراض التسليم بأن نظرية الفيلم إنما تتأسس على مفردات وعوامل ذاتية وداخلية فقط (Endogenous) فان وجه الخطورة في هذا الرأى : أنه يصادر على احتمالات نشأة أفكار وافتراضات، يمكن

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى متن الكتاب.

اختبار نتائجها- بغض النظر عن صحتها- وذلك بواسطة التحليل والقياس، وأكثر من ذلك فإن التسليم بالموقف السابق إنما يعنى أن نتجاهل أن الفيلم إنما هو نقطة تلاقى بين الفن السينمائى والعديد من العناصر والمجالات الفنية الغير سينمائية.

ولقد كان من نتيجة تلك العزلة وذلك الجمود الفكرى - والذى فرضته أفكار شوفينية ضيقة الأفق - أن انزوت فى سراديب النسيان دراسات جادة وجديرة بالإحترام، حتى لو لم نتفق معها تماما، من أمثال دراسات (جان مترى ومونتسبرج وبيلا بلاش وايزنشتين وريفاردى ... وغيرهم). وتحول الاحتفاء والفرح بميلاد فن جديد - وهو الأمر الذى انخرط فيه العشرات من الكتاب والمفكرين من مختلف المجالات- الى صدمة أو قطيعة وعزوف عن المشاركة الإيجابية من جراء أكوام الكتابات السريعة والسطحية. وهى الكتابات التى ركزت على جذب اهتمام القارئ بعيدا عن التأمل والتفكير والتى كانت تشحن بأخبار النجوم وحكايات الكواليس مطعمة ببعض الخواطر والانطباعات الشخصية(*) ، وآثر فريق من المفكرين والكتاب التوقف عن المشاركة فى عملية إثراء البحث النظرى ونقل البعض جهوده النظرية الى معالجة مشكلات أخرى. وسوف نلاحظ فى روسيا على سبيل المثال أن مفكرا مثل (رومان جاكوبسون) والذى بدأ نشاطه مبكرا فى حقل اللغويات ثم ساهم فى كتابة بعض السيناريوهات قد أوقف كل ما يربطه بحقل السينما ليعود متفرغا لحقل اللغة ليصبح واحدا من أهم أعلام اللغويات. ولقد تلاه فى العزوف عن العمل السينمائى كل من (يورى تنيانوف وأوزيب بريك وفيكتور شكلوفسكى وبوريس ايخانبوم وموكاروفسكى). (Roman Jackbson - Yori Tynyanov- Osip Brick- Viktor Shklosky- Boris Eichenbaum) ليصبحوا جميعا من مؤسسى المدرسة الشكلية. ولقد حدث نفس الشىء تقريبا فى مصر فبعد مقالات الترحيب بالفن الجديد، كذلك مجموعة الكتابات النقدية التى أسهم بها كبار كتاب الأدب والنقد فى مصر وعلى رأسهم كل من (د. زكى مبارك، د. طه حسين

(*) أ- يمكن الرجوع الى - فاضل الأسود، "التأريخ للسينما المصرية"، القاهرة، أكاديمية الفنون، كتاب تجميعى يناير ١٩٩٥. ب- مجموعة المجلات الفنية الصادرة فى مصر منذ العشرينات (السينما، الكواكب والستار والكواكب والأبطال وفن السينما والنجوم والفن السينمائى ... الخ.

والأساتذة أحمد حسن الزيات، عباس محمود العقاد(*) وابراهيم عبد القادر المازني .. وغيرهم). ولكن حدث أن توقف الجميع عن إمداد ذلك الفن بخلاصة ما لديهم من تجارب فنية وقدارت تأملية ونقدية فاحصة أو أفكار نظرية تلاحق الجهود السينمائية وتوسع من منظور الرؤية السينمائية وتنقله الى أفق أكثر شمولا ورحابة. وهو ما سبق وآتى ثماره يوما، عندما انغمس (مكسيم جوركي)(**) في تأمل مشكلات وقضايا السينما وترجم حصيلة اهتمامه وتأملاته في صورة اعلان مبادئ لتيار نقدي جديد، عرف فيما بعد باسم "الواقعية الاشتراكية". وكذلك الأمر مع (تولستوي) و(ماياكوفسكي) فكلاهما كتب للسينما عدة سيناريوهات. ولقد انقطعت مساهمات (العقاد وطه حسين والمازني .. الخ) تحت وطأة طوفان الكتابات الساذجة أو ذات الطابع الإعلاني المباشر أو تلك الموضوعات الخفيفة المصورة. وهي معظمها مترجم بتصرف من مجلات أمريكية وأوربية(١) . وغالبية تلك المقالات تنتشر غفلا من توقيع محررها. ولقد تزامن مع انتشار تلك الكتابات صدور مجموعة من الكتب السينمائية والتي تتراوح في حجمها وقيمتها بدرجة واضحة. فباستثناء ما كتبه (أحمد بدرخان) من مقالات أعيد جمعها في كتاب تحت عنوان "السينما" عام ١٩٣٦ وما أصدره (محمد عبد القادر المازني)(٢) في الأربعينات ومجموعة المحاضرات التي ألقاها (فريد المزاوي) على طلاب المعهد العالي للفنون التمثيلية وأعيد طبعها في كتاب بعنوان "مبادىء الفنون والعلوم السينمائية"(٣)

(*) كان اهتمام العقاد كبيرا في البداية حتى أنه ساهم بكتابه أغاني فيلم "شبح الماضي"، ١٩٣٤ ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى علي شلش (د)، "النقد السينمائي في الصحافة المصرية، "الهيئة المصرية للكتاب ، ط ١، ١٩٨٦، ص (٧٩).

(**) مكسيم جوركي (١٩٣٦-١٨٦٨) روائي مسرحي ومنظر، ولقد ساهم في نشر وإقرار مبدأ "الواقعية الاشتراكية" في مؤتمر الكتاب عام ١٩٣٤.

(١) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى مجموعة المجلات الفنية الصادرة في مصر منذ العشرينات مثل (الكواكب والسينما، الكواكب والابطال، الستار، العروسة، الصباح، الفن السينمائي ... الخ).

(٢) محمد عبد القادر المازني "السينما مفخرة القرن العشرين: القاهرة: مطبعة روايات الجيب، ١٩٤١.

(٣) فريد المزاوي، "مبادىء الفنون والعلوم السينمائية"، القاهرة: مطبعة كوستاتسوماس، ص(٢) ١٩٥٩.

فـان بقيـة الإصـدارات لا تعدوا كونها كتيبـات صـغيرة محـدودة القيمـة وموجهـة للهواة(١) والحالمين بالشهرة والمجد.

ولقد تواصل تطبيق نهج الكتيبات الصغيرة الموجهة فى الأسـاس إلـى الهـواة والجمهور الواسع من القراء، حتى مع استحداث الحكومـة لوزارة متخصصـة فـى شئون "الثقافة والإرشاد القومى". والنظـرة السـريعة للعنـاوين الـواردة ضـمن جملـة إصدارات وزارة الثقافة والإرشاد تكفى تماما لكشف وتوضيـح توجهـات النشـر فـى تلك الفترة (كيف تكتب السيناريو - كيف تولـف الأفـلام - تصـوير أفـلام الهـواة - أفلام الكرتون- الرسم بـالنور قصـة السينما فـى العـالم - الفيلم وأصولـه الفنيـة - حرفيات السينما.. الخ). وهناك بعض الكتب النوعية مثل "فن المونتاج" أو "الأزيـاء" وبعض كتب المعلومات العامة أو التى تطرح أفكارا ومفاهيم مثل "فن الفيلم" و"الفيلم والجمهور" و"مذكرات مخرج سينمائى".

وبغض النظر عن منهج وأسلوب آداء أجهـزة النشـر فلقد لعبت هذه الكتب قدرا ملموسا فى خلق اهتمام عام بفن السينما وسـاهمت فـى تكويـن رصيـد - مهمـا كان حجمه أو قيمته - من الثقافة السينمائية. أما الكتب المؤسسية والتى تتبع منهجـا ما وتطرح قضايا جوهريـة علـى المستويات الجمالية والإدراكيـة والنقدية فكـانت مطلبا عزيز المنـال. وهو مايوضح مدى كلف المثقفين ويعكس قدر الترحيب الواسع بين أوسـاطهم بظهـور الترجمـة العربيـة لكتـب (أندريـه بـازان) "مـاهى السـينما" و (رودولف آرينهام) "فن السينما" وأخيرا كتاب "اللغة السينمائية" (لمارسيل مارتن).

وإذا كان (أندريه بازان) هو الأب الروحى لكل محبـى الفـن السـابع ولجميـع أعضـاء جمعيات السينما فى العالم فإن عنوان مطبوع يحمـل اسم "اللغـة السـينمائية" كان يكفى وحده أن يترجم الكتاب إلى أكثر مـن (١٥) خمس عشـرة لغـة وأن يعـاد طبعه فى فرنسا خمس مـرات (٢) . وإذا كـان (أندريـه بـازان) نموذجـا فـذا للمثقف

---

(١) محمد كامل ابراهيم جمعة، "الطريق الى السينما"، القاهرة: مطبعة سيد علـى حـافظ، ١٩٥٠، كتيب فى (٨٠) صفحة ومقسم الى (٦) ابواب هى تـاريخ السينما وطـرق صناعـة الروايـات وكتابة السيناريو والمكياج والتصوير والأزياء والمذهب الواقعى وتلوين الأفلام !!

(٢) مقابلة شخصية مع (مارسيل مارتن) أجريت فى مناسبة حضوره إلى القاهرة أيام إنعقاد مهرجان السينما عام ١٩٩٠. (الباحث)

الشامل فإنه أقرب مايكون لنوعية مدرس المرحلة الأولى. الذى يستطيع أن يأخذ بيد تلاميذه ويعبر بها مساحة أساسية وهامة هى التى تفصل بين ظلام الجهل والأمية إلى نور القراءة. وقد تحفزهم إلى التطور قدما نحو أفق جديد. وهو يستشعر الخوف بأن يتهم كتابه - وهو فى الأصل مجموعة من المقالات- والتى نشر بعضها أثناء الحرب العالمية الثانية - "بأننا نقدم للأجيال القادمة خواطر أملتها الظروف وأوحت بها الحوادث والأخبار (١) . ويعود فيقدم اعتذاره عن عدم توفر عنصر الوحدة والأنسجام داخل كتابه "صحيح أنه كان فى وسعنا، بل من واجبنا، أن نعيد تذويب هذه المقالات فى بحث طويل متصل.. وفضلنا أن نولى القارئ ثقتنا وأن ندع له مهمة الكشف بنفسه، عن أوجه التقارب بين هذه النصوص، وعن التبرير العقلى لهذا التقارب، إن كان لهذا التبرير وجود" (٢) . ويتميز كتاب "اللغة السينمائية" من بين الكتب الثلاثة بأستناده إلى قائمة مراجع قدرها (٣٨) ثمانية وثلاثون مرجعا. وهو الوحيد أيضا الذى صمم منذ البداية بأسلوب ومنهج صياغة الكتب وليس تجميعا لمقالات سبق نشرها. و(مارتن) يعرف نفسه بأنه باحث (ظاهرياتى/ ظواهرى) ينتمى إلى اتجاه الفلسفة (الفينومينولوجية) وإن كان محتوى الكتاب لايعكس ذلك من قريب أو بعيد. كما أن (مارتن) يقتفى أثر من سبقوه فى تأليف الكتب السينمائية الشعبية حيث يقسم مؤلفه حول "اللغة السينمائية" إلى ذات الفصول فى الكتب السابقة حول الصورة والإضاءة والملابس والديكور والانتقالات والصوت والمونتاج ويضيف فصولا جديدة حول الرمز والاستعارة التى يعتبرها جزءا من الرمز ثم فصلين عن الزمن وعن المكان ولكن بطريقة شديدة العمومية والسذاجة.

ويأتى الكتاب الثالث "فن السينما" فى موضع هو منزلة بين المنزلتين. فهو خليط يجمع بين مجموعة من المقالات التى كتبها (آرينهايم) بين عامى (١٩٣٣-١٩٣٤) عندما اضطلع بمهام التدريس فى المعهد الدولى للأفلام التعليمية فى روما. بالإضافة إلى مجموعة مقالات أخرى نشرها المؤلف فى العشرينات المتأخرة، ثم

---

(١) اندريه بازان، " ماهى السينما"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، ترجمة د. ريمون فرنسيس، مراجعة احمد بدرخان،ج١، ١٩٦٨، ص (٣).
(٢) نفس المصدر السابق

ضاغها فى كتاب يحمل عنوان "الفيلم فنا" وذلك "قبل وصول هتلر إلى السلطة بوقت قصير"(١) .

ولايرى (آرينهايم) أى بأس من إعادة نشر تلك المقالات دونما الحاجة لضخ دماء جديدة، داخل نسيج النص أو حتى إعادة صياغة ومراجعة أفكاره مرة أخرى. فلقد أدارت رأسه "نفاذ طبعات الكتاب .."(٢) . وهو يبالغ فى اعتزازه بأفكاره عندما إعتزم إعادة نشر الكتاب"، فقد وجدت نفسى أعالج كتاباتى كما لوكانت أعمال طالب محبوب بأننى استحدثت عقلا قرينا لى"(٣) . ويبدو أنه لايمل من تكرار كيل المديح لنفسه فى صورة إعجابه بذلك (الطالب أو القرين) فيقول "وربما انتابنى بعض القلق لأنه امتلك قبل الأوان!!! أفكارا كنت أعتز بها!! لأننى أعتبرها أفكارى الخاصة(٤) . والسبب فى رأيه أنه "بعد انقضاء ربع قرن على نشر كتاب "الفيلم" لم يزل مرة بعد أخرى يرجع إليه(*) للمشورة ويطلب ويختطف من المكتبات"(٥) .

ورغم أنه ينتمى إلى مدرسة أصيلة فى مجال علم النفس(**) ، إلا أن كتابه يكاد يخلو من معطيات ومفاهيم تلك المدرسة. أما الأمر الأكثر أهمية فى الحكم على الكتاب هو أن مؤلفه لايرى مطلقا فى علم النفس مدخلا أو مقاربة تصلح لمعالجة قضايا الفن السينمائى. حتى ولو فى صورتها الأولية عند (فرويد). بوصفها نصا مكتوبا بالصور يحتاج إلى كشف غموضه عندما تفك الصورة ليس من

---

(١) رودولف أرينهايم، "فن السينما، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ترجمة عبدالعزيز فهمى وصلاح التهامى، مراجعة عبدالرحمن الشرقاوى، د.ت، ص (٥)
(٢) نفس المصدر، نفس الموضع .
(٣) نفس المصدر السابق،ص (٨).
(٤) نفس المصدر السابق، نفس الموضع، (علامات التعجب من وضع الباحث).
(*) لم يعد الكتاب يصنف ضمن قوائم المراجع فى غالبية الكتب الصادرة بعد (١٩٨٠) وسوف لايشار إليه مطلقا فى كل الكتب بعد عام ١٩٩٠. (الباحث).
(٥) رودولف أرينهايم، مصدر سابق ص (٧) .
(**) عمل تلميذ لدى (كوهلر وفيرتهيمر) وهما من مؤسسى المدرسة الجشتطليته. (الباحث).

محتواها الظاهر ولكن المحتوى الكامن(١). أو بوصفه حقيقة وجودية تضيف الخيالى إلى جوار الساكن فيماوراء المدرك والمحسوس(٢) .

صحيح أن (آرينهايم) سوف يقدم عدة مؤلفات أخرى انطلاقا من مفاهيم وتحليلات "الجشتطلت بعد عام (١٩٦٧) وفى مجال الفن بشكل عام وهو مايخرج عن نطاق وأهداف هذه الدراسة. وإن كان لابد من الإشارة أنه سوف يتخلى عن بعض من أفكاره المتصلبة والخاصة بقضية عمق الصورة والإيهام بالبعد الثالث. ولكنه أبدا لايفكر فى تكريس مصنف خاص بالفيلم، يورد فيه مراجعاته، وإنما يأتى ذلك فى كتابه المعنون.

"الفن والإدراك البصرى- ""Art And Visual Perception" ورغم السلطة التى امتلكها نص (آرينهايم) على اتساع الساحة السينمائية، فإنه يفتقر -كما سبقت الإشارة- إلى مدخل نفسى أو معالجات تحليلية تعكس ثقافة الرجل وإمتلاكه لناصية معرفة متخصصة أما الأمر الذى تود الدراسة إبرازه وتضع خطا ثقيلا تحت سطوره فهو.

أولا: لايجد قارئ كتاب "فن السينما" أدنى أثر أو مجرد الإشارة العابرة لأحد الإتجاهات الرئيسية فى السينما -ونقصد بذلك المدرسة السوريالية"(*) التى كانت ثورة حقيقية سواء على مستوى التعبير أو مستويات المكون اللغوى والجمالى للصورة السينمائية. وكذلك مشكلات التعبير عن المكبوت والمنفى من الرغبات ومستويات اللاوعى والإدراك. وذلك رغما عن تحليلات وأفكار الحركة السوريالية التى كانت تتوالى ابتداء من عام (١٩٨١) سواء بأقلام (ريفاردى وآرجون وفيليب سابو وآبولنير) وتنتشر فى كل أرجاء أوربا. كما أن أفكارهم النظرية قد تمت صياغتها فى صورة بيانهم الأول فى عام ١٩٢٤.

---

(١) سيجموند فرويد "تفسير الاحلام"، القاهرة: دار المعارف، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور ١٩٨١، ص (٢٩١).

(٢) موريس ميرلوبونتي، "المرئى واللامرئى"، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ترجمة د. سعاد محمد خضر، مراجعة الأب نيقولا داتمر، ط١، ١٩٨٧.

(*) توجد إشارة وحيدة على النحو التالى وفى فيلم "استراحة" وهو فيلم سيريالى..، ص(١٢٠).

ومهما كانت الأسباب فإن مجرد تجاهل إبداعات شديدة الأهمية لأسماء من أمثال (بول إيلوار ومارسيل دوشامب وأنطونين ارتوروجان أبشتين وجان جودال وجيرمين دولاك ولويس بونويل وروبرت دسنوس وكوكتو وسلفادور دالى..الخ) يصبح أمرا لايفيده التبرير أو الأعتذار.

ثم نراه لايحفل أيضا باتجاه سينمائى لايقل أهمية أو تأثيرا عن السوريالية هو إتجاه التعبيرية فى ألمانيا أو فرنسا. ومرة أخرى صمت تام عن أسماء مازال تأثيرها فاعلا مثل (ريختر وروتمان(*) وايجلينج). وأولئك المخرجون والمنظرون الألمان سوف يشكلون مع زملائهم الفرنسيين حركة فنية سنيمائية تعرف "بسينما الطليعة"(١) ، غير أن (آرينهايم) لايناقش أفكارهم المدونة والمنشورة فى العشرينات ولايتصدى بالتحليل لأفلامهم فهو لايذكرهم وإنما يتناسى وجودهم تماما.

ثانيا: لأن الأعراف البحثية تجرى دوما على تمييز النقول والإستشهادات الداخلة ضمن نسيج النص بوضعها فيما بين مزدوجين فإن قارئ (آرينهايم) سوف يطمئن إلى تمام مستوى الأمانة العلمية وكفاية التوثيق المعمول به فى كتاب "فن السينما". غير أن الباحث المدقق لايجد أدنى صعوبة فى الوقوف على تجاوزين خطيرين هما:

أ- ينسب (آرينهايم) لقلمه الكثير من السطور ويرفع عنها علامات التنصيص بحيث تبدو كأنها من تأليفه وبنات أفكاره، فهو يمزج فقرة صغيرة منسوبة لغيره مراعيا وضع المزدوجين ثم يكمل السطور بسرعة بعد إزاحة علامات التنصيص فيبدو الكلام -مابعد المزدوجين- أنه كلام آرينهايم وهو مايخالف الحقيقة والمثال الواضح لذلك هو جملة الصفحات من (٩٥ إلى ١٠٤) والتى يسهل مقارنتها بكتاب (بودوفكين) "الفن السينمائى"(٢) من ص (٣٥-٣٧)

(*) يأتى ذكر (روثمان) مرة واحدة فى سطرين عن صورة شارع فى وقت الفجر فى مدينة برلين ص (٧٣).

(١) بول وارن، "السينما بين الوهم والحقيقة"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة على الشوباشى، ١٩٧٢، ص (٣٥-٤٢). ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى (Eric Rhod). PP. (115-154).

(٢) بودوفكين، "الفن السينمائى"، القاهرة: دار الفكر العربى، ط١، ترجمة صلاح التهامى ١٩٥٧.

بالإضافة إلى أن كثير من الأمثلة التى وردت فى كتاب بودفكين يعاد طرحها دونما الإشارة إلى مصدرها.

ب- تبدو النماذج الفيلمية الواردة فى الكتاب كأنها (برج بابل) متعارضة متنافرة وهو أمر مقبول لكتاب يطرح "معايير وأحكام". أما ماهو غير مقبول أو مفهوم أن يقبل المؤلف فكرة ويزكيها ويدعو لها مثلما هو الأمر فى مشاهد (قصر الشتاء) من فيلم "المدرعة بوتومكين"(١) وذلك بعد أن رفضها من قبل فى فيلم "الأم"(٢) . رغم أن الفكرة واحدة حيث تدور حول الصياغة البلاغية للمعنى عبر وحدات الصورة بواسطة المونتاج وعلى الباحث أن يتساءل هل كانت الأسود الحجرية فى (قصر الشتاء) فكرة أصيلة لـ(آرينهايم). وإذا كانت كذلك فكيف يرفض أن تكون الطيور السابحة فى الفضاء والشمس المشرقة وذوبان الجليد وابتسامة الطفل تعبيرا عن فرحة السجين(٣) ؟ وهل كانت تلك الأمثلة مجرد توارد للخواطر؟ . إن المراجع تقودنا رأسا إلى تحليل ضاف نشره (فيسفولد بودفكين) يوم ١٤ فبراير ١٩٢٨ (٤) يذكر فيه عشرات الأمثلة التى توضح ليس فقط مثال الأسود الحجرية التى تبدو من زوايا مختلفة - وكأنها تصحو من رقادها ثائرة مزمجرة بل وغيرها من نماذج الاستشهاد والتدليل.

الشيخوخة / المأزق

تلك كانت إذا هيئة النقد السينمائى الذى قوامه أضلاع مثلث الهيمنة ليس فى مصر والعالم العربى ولكن فى معظم أنحاء العالم. وهذه التبعية النقدية العربية إنما تعود إلى سلطة عاتية لنص، هو يتراوح مابين اللاتحدد أو المرونة الشديدة التى

---

(١) آرينهايم، "فن السينما"، مصدر سابق، ص(١٠٥)

(٢) نفس المصدر السابق، ص (٩٤)

(*) يعيب آرينهايم على بودوفكين بقوله "أن القيمة الفنية لمثل هذا الفصل موضع جدل"، ص (٩٤). ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى

(٣) Philip Wheel Wright "Metaphor & Reality", Bloomigton: Indaina University Press, 1975.

(٤) "Richard Taylor & Ian Christie, "The Film Factory", Routledge & Kegan Paul, 1988, P.P. (198-200).

تميز الانطباعات والخواطر الشخصية، وبين جمود وقسرية المعـايير القطعية والأحكام المعيارية.

فلافائدة ترجى من نقد يحبس نفسه داخل إطار من الجمود والتصلب وأن يراهن على أفكار وافتراضات تمت صياغتها فى الثلاثينات من هذا القرن ولاطائل من وراء علم قار ومعرفة سكونية تكتفى بالعيش داخل تميزها الذاتى. وأخيرا فلاأمل فى علم لايحاور غيره من حقول المعرفة.

لقد تطرق البحث إلي تلك الكتب الثلاثة بوصفها الشرعية الوحيدة المطروحة فى الأسواق وهى أيضا أصل المرجعية لدى قطاعات الدارسين والباحثين وكذلك الجمهور الواسع من القراء ومحبى السينما. وبالطبع فلقد كانت هناك العديد من المؤلفات فى النقد السينمائى (جان مترى وسيجفريد كراكير وآيان كاميرون وبيلا بلاش وإيزنشتين...إلخ) غير أن تلك المؤلفات جميعها كانت بلافاعلية تذكر ومعدومة الأثر، حيث كانت تقبع خلف أسوار حاجز اللغة. خلاصة الأمر إذن أن سطوة النص التى توفر لكل من (بازان وآرينهايم ومارتن) لم تكن بفعل تماسك أو بريق أو موضوعية تبرر سلطة وشرعية تلك النصوص. لقد كان الأمر فى بساطة هو أن كتبهم كات الطبق الوحيد على مائدة الثقافة السينمائية.

ولقد تأثر النقد بشكل عام. والنقد السينمائى على وجه الخصوص منذ تلك اللحظة التى اشتبك فيها فى جدل عريض وأقام حوارا واسعا مع حقول معرفية مختلفة وأنظمة أخرى مجاورة. وأحدث مايشبه الثورة (الكوبرنيكية) عندما اتسع الأفق النقدى بإقامة جسور الحوار والتلاقى مع علم النفس وعلم الإجتماع والفلسفة واللسانيات (إن الحوار الذى يصنع الثقافة ولد مناهج جديدة، فقضت هذه المناهج على الفكرة القائلة: هناك طريقة وحيدة للكلام عن النصوص"[1]

خلاصة القول أننا إزاء نقد يملك سلطة النص المهيمن، لكنه لايحفل بتحليل بنية السرد أو عناصرها المكونة ولايكترث بدراسة الأشكال الحكائية المختلفة باختلاف الأدوار التى تتحمل عبء السرد أو بعلاقات التداول بين مختلف الرواة

---

(١) جان إيف تادييه، "النقد الأدبى فى القرن العشرين"، حلب: مركز الانماء الحضارى، ١٩٩٣، ترجمة، د. منذر عياشى، ص(١٣).

داخل النص الفيلمى المسرود. رغم أن هذه الخصائص والمظـاهر هـى التـى تقودنـا حتما نحو مزيد من الفهم وتيسير صعوبـات التحليـل والتـأويل ، فالسينما هـى أكثر الأنواع الإبداعية صلة بمشكلات السـرد وإرتباطـا بقضاياه وهو نقد انطبـاعى فـى مجمله قطعى فى أحكامه عدائى لايقبل الاختلاف(١). كما أنه نقد مضمونـى، ورغـم أن المضمون هو أحد مستويات التحليل إلا أن طبيعـة معالجتـه تتـم قسـرا وبطريقـة ميكانيكية. فذلك النوع من النقد يضع العادى واليومى والمعاش (الواقـع) فـى مقابلـة مع اللاواقعى والمتخيل والموحى به (المتمثل). ثم يجتزئ عنوة مـالايجوز اجتزائـه أو تقطيعه. ثم يبعثر أوصـال العمل الفنى بحثا وتفتيشا عن دوال (فنية) لكـى يجعلهـا مطـابقة لمدلولات خارجية فى عالم الواقع. إذن نحن بـإزاء نقد يفتقد علميـة البحـث ومنهجية الطرح والتناول كما أن أدواته البحثية تظل قاصرة عن سبر أغوار العمـل الفنى. وعدم كفاية الأداء يقود إلى تحليـلات قشرية الطـابع ضعيفـة المستوى فهـى لاتطال جوهر ولب الموضـوع/ قضيـة البحـث. والزمـن عندهم هـو ذلـك المتصـل الخطى الذى يرأب الصدع بين نقطتيـن علـى خـط الزمـن همـا القبل والبعد. وهـو تخريج إجرائى ساذج ونوع من سد الذرائع، حيث يقصـرون تحديـد الزمـن – ليس على وضع وهيئة الفعل أو المفعولية وإنما وسـيلة للتوقيت؛ حتـى أنهـا لاتحتـل مـن مساحة إلا مايعادل كلمة واحدة مثل صباحا وظهرا مساء.. الخ. أما نظرة ذلك النقـد التقليدى إلى المكان فربما تختلف قليلا، ولكنها تظل عند مستوى التعريـف الوظيفـى حيث المكان هو ساحة تحيطها خلفية تدور فيهـا الوقـائع وتجـرى أمامهـا الأحـداث. وهى تضيق أو تتسع تبعا لمساحة الحيز الذى تلتقطـه عدسـة الكـاميرا. وعلـى ذلـك فإن الدراسة لاتجد نفسها مدينة بالفعل لكل من تلك الكتب التى أسسـت لحركـة تيـار القطيعة المعرفية والتى كرست مبلغ جهدها فـى عبثيـة وهبـاء التمـايز الذاتـى. كمـا وأنها لاتصلح كى تكون قاعدة ونقطة انطلاق البحـث فـى تحقيق مبتغـاه أو لإنجـاز مطلبه الدراسى. ولقد اطلعت الدراسة على كل المعالجات البحثية السابقة سواء التى أنجزها الباحثون فى أكاديمية الفنون أو فى الجامعة بهـدف الإفـادة وتفـادى التكـرار ولقد اتضح أن جميع تلك البحوث إنما تركز على معالجـة مطلـب بحثـى واحـد دون

---

(١) آندريه بازان، "ماهى السينما"، مصدر سابق، ص (١٣٦-١٤٣).

الآخر (الزمان والمكان) ولاترى بأسا فى هذا الفصل وهو عكس ماتطرحه هذه الدراسة. وجميع هذه الرسائل الأكاديمية والجامعية لاتعالج سواء الزمان أو المكان فى علاقات البنية العضوية لتشكيلات السرد. وأخيرا فإن كل تلك الرسائل إنما تأتى فى تاريخ لاحق لتاريخ تسجيل دراسة "التشكيل الزمانى والمكانى فى السرد السينمائى مقارنا بالأدب الروائى مدخل بنيوى سيمولوجى" حيث تؤمن الدراسة بمقولة (التوحيدى) "الزمان من قبل النفس والمكان من قبل الحس".

ويتحدد الغرض من هذا البحث عبر دراسة المحاور الثلاثة الرئيسية التالية:

أولا:

تأمل وفحص النص السينمائى، ثم وصفه ودراسته ومن بعد ذلك تستخلص نتائج الفحص والدراسة؛ بهدف الوقوف على تشكيل البنية الحكائية للسرد الفيلمى، من عنصرى التشكيل الرئيسيين، الزمان والمكان.

ثانيا:

المساهمة فى الاجتهاد لمعالجة القصور الذى يعانى منه النقد السينمائى سواء على المستوى المعرفى أو الجمالى، ماوسع البحث إلى ذلك سبيلا. وتقديم العون وإن كان قليلا والمساهمة وإن كانت محدودة ويسيرة فى مشروع تأسيس قاعدة صلبة للدراسات النظرية.

ثالثا:

طرح، بعض المسلمات والمصطلحات التى أرساها الميراث التقليدى للنقد، فى ميزان الأختبار للوقوف على مدى تماسكها أو ملائمتها سواء على المستوى المفهومى والاصطلاحى ومعالجة مايقتضيه ذلك من ضبط وتصويب، وعند الضرورة قد يقدم البحث بعض إجتهاداته بإنجاز مصطلحه الخاص. فى ذلك الشأن. ولتحقيق ذلك فإن الدراسة تطرح نفسها من خلال إطار البحثى التالى.

الباب الأول ويشتمل على فصلين

مدخل أو الفصل الأول هو بمثابة الإطار المنهجي العام للدراسة ويتعرض لجملة النقاط التالية.

كيفية معالجة القضية المطروحة للبحث وبيان الأدوات والوسائل المستخدمة، مع الإشارة إلى فرضية البحث بامتزاج الزمان والمكان واستحالة الفصل بينهما بوصفهما عنصرى تشكيل بنية السرد.

إدراك عناصر الوجود الزمانية والمكانية والظواهر الطبيعية ومحاولة الإنسان السيطرة على الطبيعة واستئناس الوجود من حوله. محاولات الإنسان لنقل خبراته الحياتية للآخرين عبر وسائط تعبيرية فتقوده إلى فكرة السرد، ونشأة الأساطير وفن الحكى.

الزمن والمكان فكرة تاريخية وتعاريف.

اشكال التعبير المختلفة لفظية وغير لفظية (الكلمة الصورة). أسبقية الصورة على الكلمة فى التعبير كوسيلة للإتصال.

رؤية الواقع وكيفيات التعبير عنه (توظيف الخيال والتصور والتذكر والحلم والشرود والتداعى) فى إعادة انتاج الواقع داخل الحكاية المسرودة.

مداخلات الفلسفة وعلم النفس واللغويات الحديثة وانجازات العلوم الطبيعية والبيولوجية فى تطوير فن الحكى (أحداث شخصيات تيمة) والمكان والزمن والعلاقات بينهما.

المداخل المختلفة لوصف وتشخيص البناء السردى (الكاتب الراوى والراوى كلى المعرفة والراوى الشخصية والمراقب) والمواقع المختلفة للقائم بعبء السرد والتفرقة بين عناصر وعوامل السرد. ونشأة علم السرديات.

مصطلح الدراسة لمفهوم السرد.

تحفظ الدراسة على مصطلح الفضاء والخلاء كمرادفين فى الدلالة على المكان وكذلك مصطلح الفراغ ودور النقد الحديث فى بلورة واستثمار عنصر المكان.

مصطلح الدراسة للمكان فى مقابل الحيز والإطار والكادر

الباب الأول- الفصل الثانى

الإدراك البصرى للظواهر ورؤية الواقع بصريا وسينمائيا.

نقد افتراضات (آرينهايم) حول الاختلافات الناشئة عن رؤية الواقع ورؤية الفيلم السينمائى وأدلة البحث من علوم البصريات والرمد الحديث وعلم النفس.

أثر الخبرة فى رؤية المجسمات وتجارب (بنفيلد) وآراء (ابن الهيثم) وإنتاج صور داخل الوعى رغم غياب المؤثر البصرى والتجارب على المكفوفين . صور الأحلام والهلاوس والتخيل والوهم وأحلام اليقظة..الخ

آراء (ابن سينا) حول تكوين وتفكيك صور ومحسوسات تخالف مانراه فى الطبيعة.

نقد آراء أصحاب فكرة وهم الحركة وقضية بقاء الرؤية وآراء (ابن سينا) حول توهم النقطة خطا بواسطة قوة التخيل والخبرات السابقة. وتحقق آراء (ابن سينا) بواسطة التجارب الحديثة حول الاستجابات وردود الأفعال ودور المخ فى المشاركة الإيجابية لعملية الخداع الحركى. تأثير مدرسة (الجشطلت) والاتجاه الفينومينولوجى فى الكشف عن تهاوى أفكار (أرينهايم) و (مارتن) حول الزمن. وتراجع (آرينهايم) عن تصلبه بعد (٣٠) سنة.

نقد آراء مدرسة النقد التقليدى حول السرد ونقل الواقع ومطابقة الفن للواقع (المحاكاة) وسذاجة معالجتهم للاستخدام البلاغى سواء على مستوى الصورة أو على مستوى البناء السردى فيما يخص المجاز والاستعارة والتشبية والكناية.

الأبنية السردية وآليات النص السردى.

نقد مصطلح "الفلاش باك".

مصطلح الدراسة بديلا عن الفلاش باك.

الباب الثانى الفصل الأول نماذج تحليلية تطبيقية.

١- فيلم "ناجى العلى" إخراج عاطف الطيب

٢- فيلم "المواطن كين" إخراج أورسون ويلز

الباب الثانى الفصل الثانى

١- فيلم "حكاية الأصل والصورة" إخراج مدكور ثابت

٢- فيلم "الفلاح الفصيح" إخراج شادى عبدالسلام

محاولات الخروج من الأزمة

أفق البحث وأدواته

لم يكن الغرض قط من هذه الصفحات، هو إثبات سعة وتنوع المادة البحثية الخام التى استندت إليها الدراسة، ولم يكن أيضا نوعا من استعراض واستظهار ذخيرة المراجع من بحوث ودراسات تهيأت أمام البحث سواء من خلال المثابرة والبحث، أو حتى بطريق الصدفة ولم تكن، أخيرا، مجرد حشد الأقوال والاستشهادات، يدفع بها البحث بشكل ميكانيكى ودون وعى بين فقراته وسطوره.

لم يكن أيا مما تقدم شاغلا، أو رغبة أو هدفا بأى قدر كان وعلى أى وجه من الوجوه. فالأطروحات لاتقاس بعدد ماتستند إليه من مراجع وأبحاث، ولاتثمن بقدر ماتستظهره من أقوال ونقول، ولكن بقدر ماتبذله من جهد فى تأمل وفحص المشكلات والقضايا والمجهود المستمر فى انضاج المعالجات الضرورية للتغلب على مشكلات وقضايا البحث.

وبالتالى فإن الهدف الرئيسى لهذا المدخل لم يكن مرة أخرى شحنة من الأقوال والتخريجات والمراجع، فجميعنا قد قرأ تقريبا نفس الكتب ووضع يده بدرجة ما على نفس القضايا، وهو الأمر الذى حدا بالبحث أن يكتفى فقط فى العديد من المواقف بالإشارة السريعة إلى المراجع أو المصدر دون إسراف فى النقل والاستشهاد. هذا فيما يخص القضايا والمشكلات العامة والرئيسية، غير أن الأمر يختلف جوهريا عندما يكون محمول القضية التى يطرحها البحث على هذا القدر من التشابك والتماس مع الكثير مما أنجزه الفكر فى العديد من حقول البحث والمعرفة. ومرة أخيرة عندما يكون الفن السينمائى وقضاياه الرئيسية هو محور الدراسة. ذلك أن النشاطات البحثية فى الجامعات تأخذ بأحد موقفين عند الحديث عن قضايا الفيلم السينمائى: الأول منها، ينفى ويستبعد وربما ينكر حق البحث والدراسة الأكاديمية فيما يخص السينما فمازال السينمائى عندهم قاصرا وغير كفء أو مؤهل للبحث والدراسة. وبالتالى فهو غائب عن المشاركة الإيجابية والفعالة فى كل مؤتمرات وندوات وبحوث معظم الجامعات المصرية والعربية على حد سواء. أما الموقف الثانى فهو الحذر والترقب والتعامل على استحياء مع المساهمات النظرية التى

يقدمها الباحثون السينمائيون. وتجدر الإشارة إلى أن السينمائيين أنفسهم قد لعبوا دورا رئيسيا فى الكيفية التى بلورت موقف مراكز البحث العلمى والجامعات سواء فى موقف الاستهانة والإهمال أو فى المسلك الحذر باتجاه قضايا الفيلم السينمائى. ولكن نظرة سريعة لمجمل الحصيلة البحثية الصادرة من حقل السينما تظهر مدى الغبن الذى تمارسه مراكز البحث الجامعى عندما تنفى وتستبعد وتستهين بالمساهمات الجادة التى يمكن للسينمائيين المشاركة بها فى إثراء حصيلة العقل العربى. صحيح أن المساهمات الجادة والأصيلة على مستوى القضايا النظرية نادرة ومحدودة فى بلادنا ولكنها أيضا وحتى الأن محدودة على مستوى العالم. وتتضاعف المسئولية وتتزايد أعباء المشقة عندما يكون التوجه الرئيسى لهذه الدراسة صوب السينمائيين بشكل عام والمشتغلين بالقضايا النظرية على وجه الخصوص. فهنا تبرز الأهمية البالغة لجوب آفاق متعددة وربط معارف متنوعة ووصل دروب شاقة ومسالك وعرة وتعبيد الطريق من وإلى البحث السينمائى وغيره من العلوم والمعارف. وهو الأمر الذى يتطلب مواجهات متعددة وفى ميادين مختلفة لعل أبسطها هو تمهيد التربة وتهيئة المناخ أمام استنبات شجرة البحث والدراسة النظرية فى حقل السينما. وربما تكون أقسى المواجهات وأشدها مرارة وضراوة هى تلك التى تفرضها طبيعة الأشياء عندما تتشابك محاور البحث وقضاياه الرئيسية مع سلطة؛ السائد والمهيمن من التراث النقلى الذى نتوارثه جيلا وراء الآخر، باعتباره مسلمات قبلية لايجوز مراجعتها أو حتى مجرد التوقف لتأملها وفهمها. فالمطلوب فقط هو الحفظ والاستظهار والتسليم والانبهار بماينقل إلينا من أفكار وأحكام وقواعد، يرى البعض أنها هى كل المتاح والممكن من التراث النظرى للسينما.

ولماكانت طبيعة هذه الدراسة تفترض نظرة تأملية وموقف نقدى من العديد من أساسيات الموروث النقدى الأمر الذى يفرض على الدراسة عبء تكثيف رقعة البحث من خلال تعميق روابط وصلات تلقى مزيدا من الضوء على قضية البحث وتعين أيضا فى تأكيد أفكار البحث ومنطلقاته وهكذا يمكن كشف الروابط العضوية التى تصل مابين منطلقات البحث والعديد من المصادر والروافد التى تمهد للبحث تنمية وتطوير معالجاته بشكل متماسك ومنطقى وبطريقة واضحة وعملية.

ولما كانت مشكلات السرد السينمائى هى الجوهر الرئيسى لهذه الدراسة فإنه من الطبيعى أن تستخدم الدراسة العديد من الرخص البحثية المتاحة لتأكيد أهمية فعل الحكى والسرد بالنسبة لنا ومنذ أن وعى الانسان القديم قضية وجوده.

ولقد وعت الدراسة صعوبة ماتواجهه من أسئلة، وهو مايدفعها إلى تصميم مشروع بحثى يكفل لها اتمام ماوعدت به من واجبات. وحتى تستطيع الدراسة أن تناقش أدق تفاصيل وفنيات البنية السردية عبر محورى الزمان والمكان كان لازما عليها أن تبرز بالقدر الكافى مجموعة من القضايا والمشكلات المتعلقة بمفهوم وطبيعة الجانب الإتصالى للسرد الفيلمى وأن تناقش من قبل ذلك بروز السرد منذ وعى الإنسان القديم قضية وجوده داخل المجموعة البشرية. ولم يكن من الميسور على الدراسة أن تعبر سريعا إلى انجاز هدفها دون التوقف والمداخلة فى عديد من الآراء والنتائج التى صادفت البحث وخصوصا تلك الآراء التى لاترى السرد والحكاية إلا من خلال اللغة الملفوظة. وكان لزاما على الدراسة أن تعرض ماتراه مناسبا من أسانيد تفند بها كثير من المعتقدات الشائعة حول اللغة اللفظية وكان هذا بدوره يقود الدراسة إلى عرض آراء أخرى مغايرة لما سبق مثل آراء (سوسير) وغيره. وإن كان (سوسير) قد حاصر نفسه داخل الإطار اللغوى (الشفاهى Phonocentrism) حيث يتم تفضيل الخطاب الشفاهى على الكتابى. وهذا بدوره يدفع الدراسة نحو السؤال الهام الذى تنقسم الآراء حوله بشدة هل السينما لغة؟. ولأن اللغة عند البعض لابد وأن تملك نظاما لغويا واضحا وأن تكفل من خلال عناصر ذلك النظام القدرة على التواصل الفورى بين الطرفين. ورغم أهمية ووجاهة السؤال إلا أن تداعياته والخاصة بتذليل عمليات الإتصال الفورى بين المرسل والمستقبل كانت تعني بالضرورة الوقوع فى شراك الجدل الخداعى، حيث أن منطوق السؤال يفترض أن إتمام عملية التواصل بين طرفين تتم وفقا لنظام يتوافق مع نموذج الكلام المنطوق فقط. وربما كان رد (جاك دريدا) حول مفهوم التواصل (المرجأ أو المؤجل Deferred Communication) هو الأقرب للصحة. وإذا كانت البعض يأخذ على اللغة السينمائية قصورا ذاتيا ينبع من طبيعة العملية السينمائية حيث تمر عبر مراحل مختلفة من كتابة وتصوير ومونتاج ثم أخيرا العرض الجماهيرى، وهم بذلك يقللون من القيمة التعبيرية والطاقة الإتصالية

بغرض الانتقاص من الكيان اللغوى للسينما فإن رد الدراسة على ذلك يبدأ من طرح السؤال التالى ماذا يمكن أن نسمى مشروع الرواية والمسرحية المطبوعة بين دفتى كتاب؟ هل فقدت أيا منهما قيمتها الإتصالية؟. ثم ماذا يمكن لنا أن نصف الكتابات التى تزين المعابد المصرية القديمة قبل أن تحل رموز وشفرات تلك النصوص؟ هل كانت تلك النصوص الكتابية لغة أم لا؟.. لقد كان من البديهى إذن التوقف أمام مجموعة من المحاور الرئيسية مثل أسبقية الصورة على الكلمة، والمكون التعبيرى للصورة، وطبيعة المشاهدة ومشكلات الإدراك. وبالنسبة لمحورى الزمان والمكان فلقد استحوذ على تركيز يتناسب مع طبيعة وجودهما كعنصرى تشكيل فى السرد الفيلمى.

مفاهيم ومصطلحات البحث

سبق للبحث أن أوضح فى سطور المقدمة مدى العجز الذى يعانيه النقد السينمائى فى مصر وبعض البلدان العربية كنتيجة حتمية لقصور أدواته بالإضافة إلى انغلاقه على ذاته، مما يفاقم من أسباب عجزه موضوعيا.

وتؤمن الدراسة بأنه لابد عند الكشف عن جماليات التشكيل الفنى للنصوص السنيمائية ودراسة آليات البناء السردى أن نتسلح بأدوات جديدة. وأن نطرح عن كواهلنا كل الأباء اللاشرعيين، بكل مايمثلونه من قصور وعجز. وأن ننحى عن عقولنا كل تراث التقليدية القديم. كما أن دراسة وفهم آليات اشتغال الخطاب السينمائى وتحديد شخوص القائمين بفعل الحكى داخل النص ليست من الأمور التى عنيت بدراستها كتابات النقد التقليدى. إن سيطرة وسطوة ذلك النقد ليست فى الغالب "إلا تعضيدا وصدى لسيطرة المؤلف على شخوص العمل السردى... ولسيطرته على قانون السرد"(١)

لكن زخم سنوات الستينات أحدث زلزالا نقديا عنيفا ووضع فى بؤرة الاهتمام مفاهيم وقضايا شديدة الحيوية. وصار من الأهمية بمكان إعادة النظر فى كل ماهو راسخ وثابت. كذلك أن ضرورة الوقوف على عناصر الحكى فى السرد السينمائى تتطلب معانقة مناهج جديدة وفتح أوسع حوار ممكن مع حقول مختلفة من المعرفة. كما يقتضى الأمر أيضا إعادة تنشيط الذاكرة القومية التى توهجت كثيرا بكنوز ثمينة من الإنجازات العقلية والمساهمات القيمة فى مناحى مختلفة ويأتى النقد على رأس القائمة منها. إن إعادة قراءة ذلك التراث فى ضوء المفاهيم الجديدة سوف يعيد إلى بؤرة الاهتمام قضايا ومشكلات جوهرية سبق أن عالجها الآباء العظام فىعصور ازدهار الثقافة العربية الإسلامية. وأخيرا فإنه لم يعد من المقبول أو المحتمل عدم الوقوف على المعالجات النقدية الجديدة أو البحث عن مقاربات ومداخل متعددة تعين القارئ قبل الباحث على النص الدخول إلى عالم النصوص

---

(١) رولان بارت، "نقد وحقيقة"، حلب : مركز الإنماء الحضارى، ترجمة د. منذر عياشى ١٩٩٤، ص(١٧).

السينمائية. ولم يعد فى الإمكان تجاهل المداخل المتعددة التى عالجت النص الفيلمى والتى عكست بالضرورة حيوية وثراء فى تأسيس نظرية جمالية للفيلم السينمائى.

ففى مجال علم النفس لايجوز للدراسة أن تتجاهل مداخلات (لويس التوسير وجاك لاكان Louis Althusser & Jacques Lacan) والتى كانت بمثابة إشارة البدء فى فرنسا لانطلاق الدراسات والأبحاث والتى تعتمد المدخل النفسى. ولم يعد الأمر قاصرا على فرنسا فمنذ عقد السبعينات تقوم مجلة (الشاشة) التى يصدرها معهد الفيلم البريطانى بتبنى ذلك الاتجاه والذى اكتسب أرضا واسعة ليس فى حدود القارة الأوروبية فقط بل وعبر المحيط إلى معظم الجامعات الأمريكية. وبالطبع فإن اللغويات الحديثة ساهمت هى الأخرى فى تحديد وإبراز كثير من مكونات العمل الفنى والكشف عن أسراره.

طبع مزدوج للعين على عدسة الكاميرا

حد الموسى يقسم العين ،فيلم كلب أندلسى) (لويس بونيول)

عيون كيكي «فيلم الباليه الميكانيكي»

عين من ثقب المفتاح

مقلة العين فى تكوين فنى داخل منفضة

عين بشرية محورة إلى شكل مجرة

التناص: الكتابة بالكتابة

لقد كانت إحدى نتائج تطبيقات المدخل السيموطيقى فى دراسة الفيلم السينمائى هو طرح السؤال حول مفهوم الواقعية ووضع مايسمى باتجاه الواقعية فى ميزان الاختبار وتأكيد طبيعة البنية الإشارية للفن السينمائى. ولقد اعتبر الفن منذ تلك اللحظة بوصفه خطابا لايلبى أو يستجيب لمقتضيات الواقع ولكنه يتأثر فى استجابة لخطابات أخرى.

وتعرف (جوليا كريستيفا) الخطاب السينمائى وسائر الخطابات الفنية الأخرى بأنها خبرة أو حيلة تدريب فى ممارسة عملية دلالية تشير إلى مدلولات أخرى بعبارة أخرى أنها أنظمة متعددة للدلالة.

وهذا التدريب أو الممارسة هى أحد مستويات التأثر بفكرة (التوسير) حول عمليات التحول التى تطرأ على مادة خام محددة إلى أن تصل إلى صيغة وشكل منتج نهائى. ولأن الفيلم السينمائى يعنى بالعملية الحيوية لإنتاج المعنى أكثر من كونه مجرد استجابة طبيعية أو مجرد نقل للمعنى. لذا فإن (كريستيفا) تسمى تلك العملية بأنها تغيير ونقل للانتباه والتركيز وبذا تصبح فى مرتبة إنتاج وتوليد المعنى. وهذا التوليد يشمل كلا طرفى العملية أى المخرج والمتفرج وأن ذلك يتم عادة فى شكل صيغة تفكيك كل من النسق والوظيفة الاتصالية بين الطرفين المخرج/ صاحب العمل والمتلقى/ المتفرج.

وبالتالى فثمة أهمية بالغة لعملية إنتاج العمل الفنى فى شكل دوال ثم إنتاج المعنى لدى المشاهد فى صورة مدلولات.

ولقد تلقفت (كريستيفا) فكرتها حول التناص من خلال قراءاتها لنصوص (باختين) والذى صك مصطلحه الخاص (الحوارية – Dialogism) حول وجود علاقة بين كلام ما وكلام آخر. والكلام فى عرف (باختين) هو مركب شديد التعقيد من العلامات والتى قد تكون مجرد عبارة منطوقة أو قصيدة من الشعر أو أغنية أو مسرحية أو فيلم سينمائى. وبالطبع فإن (باختين) يعود بمصطلحه إلى محاورات (سقراط). وإن كان البناء الحوارى السقراطى يعتمد على صوتين فقط إلا أن (باختين) طور الفكرة إلى مايسميه بتعدد الأصوات (Polyphonic) وعلى ذلك فإن

التناص الذى تقصده الدراسة هو جملة الأكواد والإشارات والمعانى المعلنة أو الضمنية التى يحتويها نص ما وارتباطها فى جملتها كما تظهر فى خطة وأسلوب البناء النصى.

النص:

والنص الفنى أو النص عند البعض - كماهو مألوف فى الاستخدام فى حقل النقد - يقصر إستخدامه بداهة للدلالة على النص الشعرى أو القصصى والروائى. وهو تضييق بغير مقتضى لإستخدام اللفظ. غير أن الدراسة ترى أنه من الضرورى توسيع رقعة استخدام المصطلح ولاتحدده فقط فى فنون القول أو الكتابة، بل يجب أن تجعله صالحا للتطبيق فى مختلف مجالات الفن.

والنص عند (كريستيان ميتز) هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل. ولقد أطلق هذا المصطلح على أفلام الموجة الجديدة الفرنسية فقط تم توسع إطلاقه على كل الأفلام. فكل الأفلام هى نصوص وتميزها أنساق نصية. وهذه الأنساق أو الأنظمة يمكن للباحث والدارس أن يتعرف عليها من خلال تحليل النص السينمائى.(١)

أما (رولاند بارت) فإنه يضيف إلى ماتقدم المعنى والوظيفة الإتصالية وعلى ذلك فإن الدراسة ترى أن مصطلح نص صالح تماما للتعامل النقدى التطبيقى على كل الأفلام السينمائية.

النطق بالحكى:

خرج هذا المصطلح إلى حقل النقد فى السبعينات بعد أن استقرت تماما معالجات الإطار النظرى للسرد. وبتأثير من اللسانيات البنيوية. وهو فى التحليل الأخير، السؤال الذى يعنى بدراسة العلامات الخاصة وجوهر عملية خلق المعنى وملائمة المعانى الضمنية التى تشكل العمل السينمائى.

وتعتبر دراسات (ريموند بيلور Raymod Bellour) حول (هتشكوك) فى عام (١٩٧٩) هى المعالجة الرائدة للكشف عن العلامات السردية الدالة على

---

(1) Christian Metz, "Language &Cinema", OP. Cit.

الراوى، مثل بعض أوضاع تحركات الكاميرا. وتكرار بعض اللقطات والنظرة المباشرة لبعض الممثلين باتجاه الكاميرا..الخ. ثم يشير إلى وجود (الفريد هتشكوك) بوصفه المؤلف /الراوى.

ويضيف (ستيفن هيث - Stephen Heath) بعض الشروط الإضافية التى تساعد على مزيد من الفهم لجملة أشارات النص الدالة على أنماط الحكى كما أن (يمنى العيد) تعالج نفس الموضوع مضيفة الملامح اللغويات الدالة على النطق مثل الضمائر.

وعلى ذلك يصبح النطق بالحكى مع الاستعانة بعناصر زمانية تفيد زمانية الحكى وكذلك عناصر مكانية تحدد صورة الحدث وتشير إلى مايسميه (بختين) (بالكرونوتوب Chronotope) والتى تحفز التصور والإحساس نحو وجود حياة مستقلة حتى عن النص وتشخصاته.

الموقع

هو جملة العناصر المتداخلة والتى تحدد الراوى القائم بعبء النطق بالحكى، ليس على المستوى الشخصى ولكن من خلال الموقع الاجتماعى والمزاج النفسى والمستوى الثقافى والحالة المادية والظروف الاقتصادية فكل هذه العناصر مجتمعة تشكل منظورا عاما، من خلال عدسته يمكن تحديد موقع الناطق بالسرد. ويضاف إلى ذلك سلوك وردود أفعال صاحب الموقع مع غيره من الشخصيات والأفراد وفى مواجهة متغير الأحداث والوقائع. فهو موقع أيديولوجى فى أحد وجوهه ولكنه أيضا يشكل (إدراكية) محددة وصيغة رسالة بين طرفين مرسل/ مستقبل حيث تندفع من خلالها الأحداث قدما إلى الأمام.

مع الأخذ فى الاعتبار أن ماهو أيديولوجى لايعنى صياغة أو معادلة بسيطة حتى لاتصبح الشخصيات مجرد بهلوانات ودمى صماء تردد عبارات جوفاء (١)

---

(١) م. باختين، "الروية الابداعية عند دوستويفسكى"، مصدر سابق.

الفصل الأول

- موت النقد القديم
- البحث عن بديل نقدى

فكرة عامة حول مفردات الدراسة.

- كيفية بحثنا للقضية ؟. الاسئلة التى تتعلق بالموضوع. ما السرد ؟
- هل السرد هو الحكاية، أو هو القصة ؟. هل الزمان موجود ؟ وما حدوده وكيف نعرفه ؟...إلخ.
- الإنسان كائن اجتماعى. كيف عرف الكلام والتعبير وكيف عرف الكتابة والتدوين التدوين نقل للخبرة.
- أشكال التعبير الإنسانى لفظية، غير لفظية (كلمة صورة) الإنسان مبدع الأساطير والفن والدين اساطير المصريين واليونان.....إلخ
- الإنسان يحاول السيطرة على الطبيعة .
- الإنسان يتوصل إلى فكرة السرد الكلمة الصورة وأيهما أسبق.
- إدراك عناصر الوجود الزمانية والمكانية للظواهر التصور الخيال رؤية الواقع، رؤية الخيال، الاحلام الإنسان ينقل خبرته إلى الآخرين من خلال الوسيط التعبيرى تدوين التراث الشفاهى الملاحم والاساطير .الزمان فكرة تاريخيه وتعريف المكان.
- العلاقة بينهما فنون الزمان والمكان فكرة السرد تعاريف مختلفة تعريف نستند إليه.
- ماهية السرد عوامل السرد وآلياته إعادة إنتاج الخبرة الماضية فى الحكاية والرواية عن كذا الفرق بين رؤية الواقع ورؤية التذكر أو الحلم فى الحكاية المسرودة الراوى الأحداث والشخصيات .الزمان المكان ومداخلات العلوم الحديثة والفلسفة فى أبنية السرد أبنية الرد المداخل المختلفة للتعرف على أنماط وأبنية وكيان السرد.

١- الإنسان كائن اجتماعى متكيف، قضية الأنا والآخر .

٢- الإنسان يتوصل إلى فكرة التعبير، ثم فكرة السرد.

٣- أشكال التعبير، لغوية (لفظية)، غير لفظية، أيهما أسبق الصوره أم الكلمة ؟. الرد على كيلوج، والرد على سوزان لا نجر فى قضية تعريف اللغه.

٤- الإنسـان مبـدع الأسـاطير والفنـون والديـن أسـاطير المصرييـن واليونـانيين.
الأسطورة وسيلة للسيطرة على الواقع.

القسم الأول :

١-قيمة الكلمة.

٢- قيمة الصورة.

٣- فكرة السرد. والتعريفات المختلفه للسرد وتفنيدها والاستقرارعلى تعريف.

٤- عوامل السرد.

أ. زمان ب. مكان، شخصيات، أحداث......إلخ.

القسم الثانى :

١-فكرة تاريخية حول نشأة فكرة الزمان والمكان.

٢- تقسيم الفنون (فنون زمانية ومكانية)، تفنيد هذا التقسيم .

٣- تعريفات الزمان والمكان.

٤- الزمان والمكان ليسا عنصران للسرد وفقط ولكنهما عنصران إدراكيان.

٥- إطار البناء الزمكانى .

القسم الثالث :

مداخلات العلوم الحديثة فى طريق بحثنا للمشكلة

(١) اللغوية .

(٢) الأسلوبية.

(٣) البنائية.

(٤) الدلالية.

(٥) السيميوطيقا.

ان احدث التطورات في محاولة الإنسان عبر رحلتة الطويلة لمعرفة نفسه، كانت هى الدراسة المنهجية لأوجه الترابط بين الفرد، والمجتمع والحضارة. أو بحسب ما يقول (رالف لينتون)، "ترابط الدراسة من خلال علمى النفس والمجتمع مع الانثروبولوجيا[١] وهذا الترابط هو استجابه للمقولة القديمة "، " اعرف نفسك ". وإذا كان تاريخ البشرية المدون على الصحاف، والرقاع، والشظايا، والمحفور على جدران المعابد والتماثيل والاثار، وبقايا الحضارات الدارسة، يعود بحسب أبحاث العلماء إلى ما يقرب من عشرين سنه فإن شهادة ميلاد البشرية التى اعتمدتها كشوف علماء التاريخ والاجناس تعود بذلك الميلاد إلى صباح يوم أو مساء ليله ما منذ ما يقرب من مائه وخمسون ألف سنة من عمر زماننا[٢].

ومنذ ذلك اليوم، وتطور الحياة ونموها، كان سلسله طويله متشابكة الحلقات، لا تنقطع ولا تنتهى ولم يكن نشأة الحضارة إذن مجرد مصادفة تاريخيه (Historical Accident)، بل إن تطبيق مثل هذه العبارة على نشؤ الحضارة الإنسانية، " ليس الاستارا للجهل وتعبيرا سحريا لتسكين الفضول فحسب"[٣] ومنذ اللحظة الأولى لوجود الإنسان على كوكب الارض، لم يكن له خيار فى أن لا يبقى وحيدا أو منعزلا فكل الرئيسات العليا تتمتع بقدرة فائقة على تكوين جماعات والعيش داخلها، ويقول (كوهلر-Kohelr) إن الشمبانزى الوحيد ليس شمبانزى على الإطلاق، فهو أقرب إلى المسجون سجنا انفراديا [٤] .

وهذه القدرة لدى الإنسان على العيش داخل حظيرة الجماعة هو ميل بشرى أصيل. فلن نستطيع أن نفهم العلاقات الإنسانية حق الفهم، إلا إذا أدركنا أن نظمنا الإجتماعية الأساسية تقوم على مجموعة قوية من الميول الطبيعية التى تكونت خلال قرون وأحقاب طويلة من التطور البيولوجى والحضارى والسلوكى. وهذه

---

(١) رالف لينتون، "الاصول الحضارية للشخصية"، بيروت : دار اليقظه العربية، ترجمة د. عبد الرحمن اللبان مراجعة د . محمود زايد، ط١، ١٩٦٤، ص(١١).

(٢) اشلى مونتاجيو، . "المليون سنه الاولى"، القاهرة : مؤسسة سجل العرب، ترجمة د . رمسيس لطفى، ط١، ١٩٨٣، ص(٧٣).

(٣) رالف لينتون، . مصدر سابق، ص (١٣).

(٤) وليام هاولز، "ماوراء التاريخ"، القاهرة: دار نهضة مصر، ترجمة د. احمد ابوزيد ط١، ١٩٦٥، ص(٥٥).

الدوافع والميول البشرية هي التي تملي علينا نمطا خاصا من السلوك، وهي التي تصبغ تصرفاتنا "بالشكل الذي نتصرف به فعلا، حيث تظهر حاجة " الفرد إلى أن يعيش في مجتمع وأن يقيم علاقات محدودة ومعقدة، ولكنها دائمة ومؤكدة مع غيره من الأفراد (١) .

وأهم ما يميز تلك المجتماعات البشرية هو البقاء والاستمرار وبقاء مجتمعنا البشري مرهون أبدا، بما يحرزه النشاط البشري من إنجاز وتطوير، بل إن مجتمعاتنا مستمرة البقاء " بفضل ما نضيف الجديد من الآفاق إلى طاقات المخلوقات(٢) .

إن ما يجعل الإنسان متميزا وفريدا في نوعية حياته ويعلو سامقا على بقية الكائنات الأخرى حتى تلك التي تعيش مثله في ظل أنظمة اجتماعية هو أنه لديه حياة خاصة. ومختلفة. وهي كائنات آلية (Automatons) خلقت طبقا لنموذج موحد. تمارس حياتها منذ لحظة الميلاد طبقا لما أعدت له سلفا، وبناء على دورها المقرر داخل نظام حياتها الاجتماعي. فلا يوجد داخل تلك الأنظمة مجالا للعواطف أو تقلبات المزاج، ولا ينشأ بينها نزاع طائفي أو طبقي. وهي تؤلف كيانات اجتماعية متجانسة، جامدة غير قابلة للتطور أو النمو.

وتحدثنا البيولوجيا أن في كل حيوان جهازين: جهاز استقبال يتلقى المؤثرات الخارجية، والجهاز الثاني هو خاص بردود الفعل أو التأثير، الذي يترجم محصلة المؤثرات الخارجية ويرد عليها ويستجيب لتحفيزها أما الإنسان فهو وحده الذي يمتلك بالاضافة الى ما تقدم من أجهزة الاستقبال ورد الفعل جهازا آخر رمزيا لا وجود له لدى الحيوانات الأخرى (٣) .

إذن فمن الميسور أن نقول أن أفعال الحيوان هي (ردود افعال) واستجابات مباشرة لحافز خارجي، بينما تكون أفعال البشر واستجاباتهم هي (رجع وصدى) وهذا يعني أن هناك عملية فكرية بطيئة نوعا ما تصاحب الفعل البشري فقط ولا تتوفر لدى غيره من الكائنات. وهذا يقودنا إلى القول بأن التأخير الناشيء في حالة

---

(١) وليام هاولز، ، مصدر سابق ص (٥٧).

(٢) جون ديزموند برنال، "العلم والتاريخ" بيروت: المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ترجمة د. علي علي ناصف، ط١، ١٩٨١، المجلد الأول .

(٣) ارنست كاسيرر، "مقال في الانسان أو مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية"، بيروت: دار الأندلس، ترجمة د. احسان عباس، ط١، ١٩٦١ ص(١٢).

رد الفعل البشرى (الرجع والصدى) هو نتيجة لتدخل العقل والتفكير وهو ما يعرفه (كاسيرر) بأنه فعل الجهاز الرمزى(١) .

ويقودنا هذا إلى مقولة (سقراط) فى "محاورة الدفاع"إذ يقول "أفلاطون" على لسان أستاذه "إن حياة لا توضع موضع التأمل لا تستحق أن تستمر " (٢) .

والسؤال الآن (ما الإنسان. ؟.)

يقول (كاسيرر) معرفا الإنسان بأنه "هو المخلوق الدائم البحث عن نفسه " مخلوق عليه أن يتفحص ويتأمل أحوال وجوده فى كل لحظة من لحظات هذا الوجود " (٣) . وهذا التأمل البشرى فى وجهه الأول ليس ركونا إلى الراحة وتسليما أو استسلاما لواقع يحيط بالبشر ويأسرهم فى قبضته حتى يصبح سلبيا، بل نشاطا ايجابى. وهو فى وجهه الثانى يحمل داخل طياته نزعه نقدية تكتسب الحياة البشرية بها مذاقا خاصا، كما تضفى عليها قيمة ومعنى. كما أن التأمل فى وجهه الثالث يمكن الإنسان ويوفر له القدرة على الملاحظة والإدراك ثم المعرفة. وبهذا يصبح التأمل جزءا أساسيا من فعل المعرفة وتحاول الفلسفة الميتافيزيقية أن تعرف الإنسان ؟ فتقول "الإنسان حيوان ناطق وهى تعنى أنه عاقل".

ويطرح علينا (أرسطو) جوابه الشهير "الإنسان حيوان اجتماعى"(٤) أو الإنسان اجتماعى بطبعه. أما (أفلاطون) فيسهم بدوره ليس من خلال إجابة مباشره، ولكن بوضع منهج للتفكير يقودنا لطريقة وضع الإجابة عندما يقول لا تستطيع ان تفهم ما هيه الإنسان إلا حين تفهم الدولة(٥) . وهو يعنى أن تعريف ودراسة الكائن البشرى لن يتضح إلا من خلال ملاحظة وفهم دور وممارسته الاجتماعية والسياسية، وليس من خلال ملاحظة أو متابعة حياته الفردية فهو يطور فكرة (أرسطو) حول النزعة الاجتماعية للإنسان. ويعود (أوجست كونت) إلى مفهوم (أفلاطون) عندما يقول يجب ان نفسر الإنسانية بالإنسان فإذا شاء الإنسان ان يعرف ما هيه ذاته فليعرف التاريخ. (٦)

---

(١) ارنست كاسيرر، مصدر سابق.
(٢) ارنست كاسيرر، المصدر السابق، ص (٣٦).
(٣) افلاطون، "محاورات افلاطون" القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ترجمة د. زكى نجيب محمود، ط١، ١٩٦٦.
(٤) مصدر سابق، ص(١١).
(٥) المصدر السابق، نفس الموضع.
(٦) المصدر السابق، ص (١٢).

وإذا كان الإنسان عند البعض اجتماعى بطبعه، وهو عاقل عند فريق آخر. فهو الكائن الوحيد الذى يمكنه أن يقدم إجابة منطقية وعاقلة فى مواجهة ما يطرأ على حياته من مستجدات، وهو يحمل بداخله احتياجات نفسيه لا تتوفر لدى غيره من المخلوقات، وربما كان أهم ما يستحق الذكر من تلك الاحتياجات النفسية، هو حاجاته إلى الجديد من التجارب، إن لم يجن من ورائها إشباعا لرغبة وتحصيلا للذة فهو يضيفها إلى سجل خبراته ودروسه المستفادة وهو وحده الذى يعرف التجديد والابتكار وحصيلة كليهما تمهد الطريق إلى تطوير أساليب المعيشة وتحسين واقع الحياة وهكذا يمكننا القول بأن أبرز وأهم خصائص الإنسان هو قابليته للتعليم(١) .

فكل حصاد معرفته ككائن بشرى دين يفترضه ممن سبقوه، فهو مطالب دائما أن يجمع خبرات غيره من البشر وهذا ما يكسبه مرونة فائقة وقدرة هائلة على التكيف والتعايش مع من حوله من البشر والكائنات.

كما أن قدرته على التفاهم والتعايش والأقلمة تصبح دليلا ماديا ملموسا على قوة الرابطة الثقافية وبالتالى العقلية لدى الجنس البشرى.

كما أن السعى الدءوب لدى الإنسان فى تحصيل ومعرفة تجارب الآخرين وتعلمها، هو دليل آخر على الطبيعة الاجتماعية للبشر فلو افترضنا أن الإنسان ذاتا تنزع إلى الفردية فقط، بمعنى أن يصبح الإنسان فردا مكتفيا بذاته مكونا لكيان تام مكتمل قائما بذاته، يحمل بداخله كل ما يرغبه وكل ما يحتاجه، فهنا فقط يمكننا القول بأن سلوكه سوف يكون رافضا للنزعة الاجتماعية معطلا لكل نزعة تحبذ الرغبة فى الزيادة والاكتمال، من خلال معرفة الأخرين. ولما كان العكس هو الصحيح دائما حيث يشعر الإنسان برغبة مستمرة بأنه لابد لكى تكتمل حياته أن يطلع على تجارب الآخرين "وهو يشعر أنه لا يستطيع الوصول إلى (هذه الكلية) إلا بحصوله على تجارب الآخرين، وهى التجارب التى كان من الممكن أن تكون تجاربه هو أو التى يمكن أن تكون تجاربه فى المستقبل"(٢)

وهو يحصل على تلك التجارب ويطبقها ويضيف إليها ويطورها ثم يقوم هو نفسه بتوريثها لمن يأتى من بعده، وهكذا سلسة طويلة من النقل والتطوير والإضافة

---

(١) اشلى مونتاجيو، "المليون سنة الاولى"، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ترجمة د. رمسيس لطفى، (د.ت).

(٢) ارنست فيشر، "ضرورة الفن"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦ ترجمة اسعد حليم، ص(٩).

والتعديل ولابد أن وقتا طويلا قد مضى على البشرية لكى ينتقل خلالها الإنسان من سكنى الكهف أيام تجواله الأول بحثا عن الطعام إلى أن تتكون الأسرة. ثم تدفعه احتياجات وتسوقه دوافع إلى أن ينشأ مجتمعا أوسع وهكذا...

ولأن هذه الدراسة ليست بحثا فى نشأة المجتمعات أو تطور الحضارة البشرية، وإنما تتوقف فقط أمام ما تعتقد أنه يخدم هدفها الأول وتأخذ منه بالقدر الذى تفيد هى منه، لكى تثبت مقولاتها وتبرهن على فرضياتها، ونتيجه لما سبق فإن الدراسة قد اضطلعت بمهمة فحص العديد من المراجع والمؤلفات التى تغطى تلك الزأوية ولقد استراح ضمير المؤلف إلى العرض الذى قام به أصحاب كتاب " تاريخ الحضارة المصرية". ومن ثم فإن القول والاستشهادات الخاصة بتطورات التاريخ ترتكز إلى هذا المصدر فى اغلب الأحوال. إلا بعض الشذرات والتى سوف ينوه عنها فى حينها.

لكن الكاتب يود أن يؤكد بالإضافة لكل تلك الأسباب أن التعصب العرقى أوالزهو الوطنى ليس واحدا من أسباب اعتماده على مصادر عربية أو شرقية. وغاية الأمر أن البحث لا يريد أن يقع فى دائرة المكرر والمعاد من الأفكار والكلمات، كما أنه يود أن يلقى بعض الضؤ على إنجازات العقل الشرقى طالما أنها توفى بالغرض. ويأتى فى المرتبة الأخيرة أنصاف النصوص العربية والشرقية بأن نجعلها مادة بحثنا، وذخيرة استشهاداتنا وهو طموح لا يحتكره هذا البحث، ولا يعلن ملكية اكتشافه. وانما يتشرف بالإسهام فى محاولة معرفته وفهمه فقط فمن غير الجائز والمقبول أن تقتصر معارفنا على سبيل المثال حول التصوير الجدارى وتزين الأسقف داخل الكهوف، فقط على كهوف جنوب فرنسا وشمال أسبانيا (كهف التاميرا فى أسبانيا وكهف لاسكو فى جنوب فرنسا)(١) وثم نتجاهل ما أبدعه العقل المصرى من رسوم ملونة للحيوانات فى جبال البحر الاحمر وجبل العوينات فى الصحراء الغربية (٢) مما سوف يأتى ذكره فى حينه وهى تسبق تاريخيا كل ما سجلته المراجع العالمية. لقد بات الآن واضحا أن الإنسان تدفعه نوازع سلوكية

---

(١) برنارد مايرز "الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها"، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٦، ص(٢٣).

(٢) شفيق غربال، سليم حسن وآخرون، تاريخ الحضارة المصرية مكتبة النهضة المصرية بإشراف وزارة الثقافة والارشاد القومى، ص(٤٠)، د.ت.

محددة مستمدة من كونه كائنا اجتماعيا نحو التواصل مع غيره ومع نفسه ومع الطبيعة.

ماذا يحرك العقل الإنسانى ؟

لابد لنا أن نعترف بأن الإنسان قد شغلته كثيرا ظواهر الطبيعة من حوله. فظهور الشمس ثم غروبها وتوالى الليل والنهار ثم الصواعق والبراكين والزلازال والعواصف وضوء البرق و أصوات الرعد كلها. أشياء لم تكن رهن اشارته أو رهن رغباته. بل يفاجئه صوت الرعد ويصيبه ركام وحرائق البراكين. خلاصة القول أنه كان أسيرا لقبضة الطبيعة القاسية الموحشة. لكن الإنسان ليس كيانا حسيا فقط. ولكنه كيانا جسمانيا حسيا وعقلا مدركا. وظهور العقل قد أنشأ بالضرورة ثنائية لاتنفصم عراها داخل الكيان البشرى فلا مناص إذن من أن يواجه الإنسان ثنائية وجوده ليس بالتفكير وإعمال العقل والبحث والاستنباط، ولكن أيضا من خلال ممارسة الحياة نفسها ويعزز هذا الرأى قول أرسطو فى كتابة ما وراء الطبيعة بأن المعرفة الإنسانية تنشأ وتتولد من جملة الدوافع والميول الأصيلة فى تكوين الطبيعة الإنسانية يتم ترجمتها ويعلن عنها من خلال ممارسات سلوكية والقيام بأفعال أوردود أفعال.

ولعل أبرز تلك القضايا التى يقف أمامها البشر فى حالة من الحيرة والتساؤل والعجز، هى قضية الموت. ويتوقف (برستد) أمام نصوص الأهرام بوصفها أقدم النصوص التى تتعرض للموضوع فيقول إن النغمة الكبرى والمسيطرة على تلك النصوص جميعا هو الرفض والإحتجاج الدائم والثابت المصبوغ بالنبرة العاطفية ضد الموت ويصفها قائلا "إنها أقدم سجل لأقدم ثورة إنسانية ضد عالم الظلام والصمت الذى لم يعد منه أحد. ولا ترد كلمة (الموت) إلا منفية أو منسوبة إلى عدو(١). ومن ثم فلقد واجهت البشرية نوعين من القضايا والمشكلات يصنفها جابريل مارسيل على النحو التالى :

١- المشاكل :

وهى تلك التى يصادفها الفرد فى حياته وممارساته اليومية.. بمعنى أن الإنسان فى محاولاته للاتصال بالعالم الخارجى حيث تكون المشكلة برمتها فى موقع خارج

(١) جميس هنرى برستيد، " تطور الدين والفكر في مصر القديمة"، ص (٩١)، الاصل مأخوذ من هامش "مقالة فى الانسان" ص (١٦٠) تأليف ارنست كاسيرر.

الإنسان وذات وجود منفصل. ولأنها تقع خارجة ومستقلة الوجود عنه فلا بد أن يواجهها أو يذللها وينتصر عليها.

٢- الألغاز:

وهى تلك الصعوبات التى تواجهه البشر فى محاولتهم الغوص داخل أنفسهم والاتصال بذواتهم. واللغز ذا طابع فردى وخاص. حيث يواجهه الفرد بنفسه، على عكس المشكلة التى تستنفر همم الآخرين المشاركين فى المنظومة الاجتماعية وتجعلهم صفا واحدا فى مواجهة المشكلة وتفرض على المجتمع البشرى موقفا جماعيا بوصفها مشكلة الجميع(١). ولقد فرضت هذه الصعوبات على الإنسان موقفا جديدا، حيث أوحت إليه بضرورة الانفصال التدريجى عن التوحد مع الطبيعة. لقد صار حتما على الإنسان ان يخوض معركة مواجهة الطبيعة، وهو فى نفس الوقت يحمل الصفه المزدوجة من العقل والحس.

أستئناس العالم:

هذه الظروف جميعا وغيرها من المشكلات أوجبت على البشر ضرورة فهم العالم والسيطرة عليه، لكى ينجح الإنسان فى السيطرة على ما يدور من حوله فى الكون، كان عليه أن يخطو بضعة خطوات فى طريق فهم العالم من جديد، ويصوغه فى أشكال ومفاهيم تستند إلى واقع خبراته الشخصية وقدراته الفعلية ويستمدها من تجاربه. ولقد حاول الإنسان بشتى الطرق أن يفرض سيطرته على الكون من حوله، أو لنقل بذل محاولات ضافية لكى يستأنس العالم هذا إن صح التعبير بل إن كل محاولات وطموحات البشرية وأشواقها تتركز ومنذ القدم على السيطرة على الكون عن طريق فهمه. كما أن لغز الموت يجعل الإنسان أكثر قلقا، وأشد ثورة على حصاره داخل حدود فترة زمنية موقوته هى عمره وداخل اطار شكل خاص ولكنه عابر (حدود شخصية). فهو يسعى دائما للخروج من جزئية حياته الفردية ويخلع عنه سجن (الأنا) بل يحطم جدران ذلك السجن، ويمد ذاته مدا نحو الآخرين ويربط مصيره وكيانه بكيان الآخرين متوحدا فى مصير مشترك وكيان اجتماعى. وتذوب فرديته داخل إطار المجتمع وهو لا يفعل ذلك مدفوعا

---

(١) احمد قيس هادى (د)، "الفلسفة الوجودية عند جابرييل مارسيل"، بغداد : دار الشؤون الثقافية، د.ت.

بأحلام الذات الجماعية، ولكن هروبا من وحشه الفردية وخوفا من أن يواجه الكون وحيدا معزولا .وهذا ما مهد له الطريق لكى يحقق حلمه فى احتواء العالم ثم السيطرة عليه وتطويعه بحسب ما يرغب الإنسان أو يتمنى. ويجعله طوع يمينه. وهو فى نفس الوقت يحقق أول روابط الاتصال مع غيره من البشر. ولأن رغبة الإنسان في السيطرة على الكون رغبة قديمة ومستمرة، نراه يبذل محاولات تنتهى فى تحويل الكون، إلى شكل يمكن التحكم فيه والسيطرة عليه، حتى ولو ركن إلىالخيال والاحلام. وتماما كما نميل نحن إلى أحلام اليقظة فنتخيل أنفسنا فى شتى المواقف البهيجة السارة، كذلك كان اتجاه العقل الإنسانى نحو "تأسيس احلام اليقظة الجماعية" وهذا الميل يظهر الإنسان إلى حد ما وقد تحكم فى الكون عن طريق اعتياد تفسيره (١)، ومحاولات فهم العالم وتفسيره من خلال الحلم الجماعى هى التى انتهت إلى نشأة وتكوين الأساطير.

وتدل دراسة الأساطير. على نطاق عالمى دلالة قوية على الإنسان هو حيوان صانع للأساطير. وأساطير الإنسان توضح فعل الخيال على العناصر الأولية الخام والأساسية للحياة وتحويل هذه الأخيرة بواسطة خيال ناتج عن تفكير يمليه التمنى إلى تفسيرات مقبولة وتعليلات مطمئنة. ففى الأسطورة يعاد تشكيل الكون وكل ما به على النحو الذى يهواه القلب. وفى الأسطورة تجعل متاعب الحياة وأسرار الكون أشياء مفهومة بل ومبرره، وبذلك تصبح الحياة أكثر أمنا واحتمالا مما لو كانت دون أساطير. وتختص الأسطورة بالظواهر الكونية، ولعل هذا يفسر المعنى الأصلى لكلمة (Mythos, Myth). فلقد كانت الكلمة تعنى عند الإغريق القدماء الكلمة المنطوقة(٢) ثم تغير الاستخدام وتحول المعنى بعد ذلك وسوف نعود إلى تلك النقطة فيما بعد. ونشأة الأسطورة يبدأ من التأمل فى الكون الذى يؤدى إلى التعجب والدهشة وكلاهما يقود الإنسان إلى موضع التساؤل فإذا ثار السؤال داخل الإنسان اندفع إلى طلب الإجابة وقد يصل إلى ما يشفى غليله ويهدأ بالا ويقر نفسا. وهنا نراه وقد أمسك بتلابيب ما أوصله إليه عقله من إجابة عن تساؤله وصاغ من بعد ذلك فى شكل ما تسميه (نبيله ابراهيم) بالأسطورة الكونية (٣) .

---

(١) اشلى مونتاجيو، مصدر سابق ص (١٩٥ -١٩٦).

(٢) نبيله ابراهيم (د)، "اشكال التعبير فى الادب الشعبى". القاهرة : دار المعارف، ط٣، ١٩٨١ ص (٢٠).

(٣) نفس المصدر السابق، ص (٢٠).

لقد لعبت الأساطير دورا حاسما ليس فقط فى تفسير العالم والسيطرة عليه وأيضا لأنها صارت جزءا من تراث البشرية الثقافى تصنع طبقة وقائية وعازلة بين الإنسان وبين الطبيعة مثلها مثل الملابس والمنازل والعرف والتقاليد والمعتقدات الاجتماعية والدينية والتى تجعل الحياة أكثر جدوى وأكثر سعادة وتدفع البشر نحو السير قدما فى طريق طويل للتطور(١) . وكان من شأن التركيز على الطقوس والسحر واكتسابهما لمزيد من العناية والتنظيم، أن تقام الاحتفالات السنوية للحصاد والربيع حيث تخول سلطات تقديرية لشخصيات وأفراد باعتبارهم أصحاب مهام خاصة وضرورية لحياة الشعب "ملوك القمح وصناع الأمطار والسحرة والكهنة..إلخ"(٢) وترتبط الأساطير بالتنظيم الاجتماعى للعصر الذى أفرزها.

وكل الأساطير يصاحبها بالضرورة مجموعة من القواعد والطقوس والتى تعتبر ضرورية للحفاظ على حياة القبيلة أو المجتمع بل حتى على بقاء العالم نفسه ومهما اختلفت أساطير من شعب إلى آخر فإن الطابع المميز والقاسم المشترك للأساطير الكونية هى محاولة شرح وتفسير نشأة العالم وحكاية وجود الإنسان. وتعتبر الأساطير من تلك الزاوية هى أول الأبنية السردية المعروفة وبالتالى يمكن القول إن الأسطورة هى الحكاية الأولى التى يرويها الناس بعضهم لبعض وأيضا يرونها لانفسهم. وهذه النقطة مما سوف تتعرض له هذه الدراسة بمزيد من البحث حيث انها تشكل محورا هاما فى قضية البحث ونعنى به الجانب السردى والبناء القصصى داخل الأسطورة. إن محاولات البشرية لاستئناس الكون والسيطرة على الطبيعة لم تكن قاصرة على الإنسان البدائى فقط كما تحاول بعض المراجع أن تؤكد مثل أعمال التصوير الجدارى والتصوير على أسقف الكهوف التى اكتشفت فى جنوب فرنسا وشمال أسبانيا عام ١٩٤٠ التى تنسبها معظم المراجع إلى العصر الباليوليثى أو العصر الحجرى القديم حوالى ٢٥٠٠٠ سنة إلى ١٠٠٠٠ قبل الميلاد(٣) (*)

---

(١) وليام هاولز، "ما وراء التاريخ، مصدر سابق" .

(٢) ديزموند جون برنال، "العلم والتاريخ"، مصدر سابق ص (١٠٧) .

(٣) برنارد مايرز "الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها" مصدر سابق ص (١٠٧) مونتاجيو أشلى مصدر سابق ص (٢٢٤).

(*) يقع هذا الكهف عند قمة تل صغير على نهر فيزير وبالقرب من مدينة مونتنياك فى مقاطعة دوردون ويحيط به مجموعة من المناطق الاثريه تعود لعصر الحضارة الموستيريه مثل لوجيرى، كرو،

وإن كانت الموسوعة الأثرية العالمية تعود بها إلى عصر زمن أحدث من هذا بكثير حوالى ١٨٠٠ ق.م وتنسبها إلى العصر الجرافيتى. ولم تكن رسوم الحيوانات قاصرة على الكهوف الأوربية فقط ولكن الإكتشافات الحديثة، إضافة إلى ما كنا نعرفه، المزيد من المعلومات حول رسوم جدارية أخرى للحيوانات خارج الكهوف مثل تلك الموجودة فى أخدود (أولدفاى) بشرق إفريقيا ويعود تاريخيها إلى ٤٠٠٠٠ أربعون ألف سنة قبل الميلاد وهى رسوم ملونة أيضا (١).

وكذلك رسوم تاسله ثم نماذج الفن المصرى الموجودة جنوبى مصر والنوبة ووادى الحمامات والصحراء الغربية والصور الجميلة الملونة فى العوينات والتى تمثل أقواما من الرعاة وحياة حيوانية غنية، تعود إلى العصر الحجرى (٢). ومن ثم فإن كان جمهور الباحثين يفسر وجود تلك الرسوم الجدارية داخل الكهوف بأنها ممارسات طقسية كان الهدف منها التأثير على تلك الحيوانات عندما يقوم الصيادون بالبحث عنها ونصب الأفخاخ والهجوم عليها، غير أن هذا التفسير لم يعد مقبولا بعد اكتشاف رسوم المصرين والموجودة فى بعض الاماكن والمآوى المكشوفة خارج الكهوف كذلك وجدت صور لتلك الحيوانات متكررة بعضها فوق بعض وهذا يعنى أن الاهمية الأولى ليست ممارسة الطقس السحرى الذى يجلب الحظ للصياد ولكن تأتى اهميته من ممارسة عملية الرسم فى حد ذاتها. "ويفسر بعض العلماء هذه المناظر بأنها تصوير حقيقى لحوادث صيد حقيقية وليست مجردُ رسوم طقسيه" (٣).

وأخيرا فإنه فى عصور المسيحية المبكرة، سوف نجد جدران وأسقف السراديب التى عاش بداخلها المسيحين الأول هربا من بطش قياصرة الرومان قد زينت هى الأخرى بصورا أو ما يمكن تسميته بأنها صلوات مصورة تحكى ضراعات

=مانيون ولاموث، وكومباريل وفونت دى جوم وروفينياك وكلها تشتهر برسوم الكلاب والخيول والابقار والايائل وكلها رسوم ملونه على اسطح جيريه وبعضها اعملالا نحتيه (الموسوعة الاثريه العالمية (ص٦٣٢ ٦٣١) .

– اما كهف التأميرا فيقع فى اقليم سانتاندر شمالى اسبانيا وتم اكتشافه عام ١٨٧٩ واعترف بصسم واصالة الرسوم سنة ١٩٠٢ وهو مثل سابقه مزين بصحة الحيوانات الملونه الموسوعه الاثريه العالميه =(ص ١٦٦ ١٦٧) القاهرة : الهيئة العامه للكتاب تأليف ٤٨ عالما اثريا اشراف ليونارد كوتريل. ترجمة د. محمد عبد القادر، د. زكى اسكندر مراجعة الدكتور عبد المنعم ابو بكر.

(١) ليونارد كوتريلواخرون، "الموسوعه الاثريه العالمية،" مصدر سابق ص(٦٤٦–٦٤٨).

(٢) شفيق غربال، سليم حسن واخرون. مصدر سابق ص(٣٩ –٥٦).

(٣) "الموسوعه الاثريه العالمية"، مصدر سابق، ص (٦٣٢).

وصلوات من أجل الأموات وهى تقص بالصور المتعددة مشاهد من معجزات الرب التى تدخل فيها لإنقاذ بعض المؤمنين من بطش الحكام أو من ظروف معيشيه صعبة .ومن خلال تلك الأعمال التصويرية، كان المسيحى فى عصور الشهداء، يأمل فى تأكيد علاقته بالإله وكذلك فى تقوية أمله وفرصته فيالخلاص .وهو إذ يستعيد من خلال الرسوم الجدارية معجزات الإله السابقه فكأنه يطلب من الرب إنقاذا مماثلا لما حدث فى السابق، كما أن تحقيق تلك الأمانى تحقيقا فنيا هو ما يتعلق بالنذور المسيحية وصياغتها فى أشكال مجسمة من الشمع أو الطمى حيث تمثل فيها الأجزاء المريضة من جسم صاحب النذر ويوضع على مذبح الكنيسة لأغراض الشفاعة والأمل فى الشفاء (١) . وكل هذا يجعل من المستحيل أن تكون رسوم الكهوف والمعابد قاصرة على فكرة ممارسة الطقس السحرى فقط. وهو يؤكد أيضا بأن احلام البشرية ومنذ الإنسان البدائى وهى تتعلق بالسيطرة على الكون. وأن هذه الممارسات الفنية هى تعبير عن رغبة مؤكدة لدى البشر فى التواصل والتعبير وهى أيضا (لحظة من لحظات الإنسانية) يكمن فيها سر الإنسان وقدراته على التأثير فى فترات أبعد من اللحظة التاريخية التى نشأ فيها (٢)٠ وليس المقصود من ذلك العرض المجمل أن يكون دراسة تاريخية أو عرضا للمعلومات لكنه محاولة سريعة للتعريف بماضى قديم للبشرية .وكان هدفها الإلمام بمجمل السلوك والانفعالات التى من الممكن أن تؤدى إلى تعميق القدرة على الفهم المباشر ثم إلى الإدراك من خلال الأحداث والأفكار والمشاعر وأيضا من خلال بعض الأعمال الفنية أو الانجازات العقلية، التى أفرختها مجتمعات وحضارات تدرك من خلال الإنسان من حيث هو إنسان يسعى فيها إلى العمران ولا يمكن أن يعيش بمعزل عن الآخرين. وحتى رهبان الأديرة الذين يفرون إلى الصحراء هروبا من مغريات المجتمع ويعزلون أنفسهم داخل صوامع ضيقة سوف نكتشف بقليل من المجهود وكثير من الدهشة أن قرارهم هذا لم ينجح فى عزلهم عن المجتمع فهم أمام الله ملتزمون بتأمل الإنسانية كلها(٣) ولم تفلح عزلة الصحراء مطلقا فى أن تسحبهم عن المجتمع أو تبعدهم عن التفاعل معه والتفكير من خلاله والحركة من أجله.

---

(١) مايرز برنارد، "الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها "، مصدر سابق ص(٤٤).
(٢) ارنست فيشر "ضرورة الفن" مصدر سابق ص(١٤).
(٣) هـ. أ .مارو. "من المعرفة التاريخية"، : القاهرة : الهيئة المصريه العامه للتأليف والنشر، ترجمة جمال بدران، مراجعة د. زكريا ابراهيم ط١، ١٩٧١، ص(٢٧).

أشكال التعبير :

- " التعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات إذ يوجد تعبيريتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات " كروتشة.
- " لا يصور المصور بيديه بل بعقله. " مايكل أنجلو.

إن معرفة الإنسان بالتدوين واختراعه للكتابة ربما تعود إلى ٧٠٠٠ -١٠٠٠٠ سنه قبل الميلاد، فى الوقت الذى ترجح بعض المراجع بأن ظهور الإنسان على ظهر الارض، ربما يعود إلى حوالى ١٥٠ ألف سنه.

والسؤال هنا هل ظل الإنسان صامتا ؟، طيلة ذلك الوقت لا يتكلم حتى عرف الكتابة ؟ أم تراه عرف الكلام ثم اخترع وسيلة لتسجيل ما يقول فى أى شكل من أشكال التدوين؟ وبغض النظر عن الوسيلة ومدى تطورها أو بدائيتها وتواضعها.؟ والإجابة السريعة والحاسمة، تقول بأن الإنسان قد سجل خواطره قبل معرفته بالكتابة فى صور مختلفة وبأشكال ووسائل متعددة. ذلك أن ظهور العقل وتمكينه من العمل ثم سيطرته على قدرات الإنسان ونوازعه المختلفة دفعت البشرية إلى السعى دون توقف قدما إلى الأمام بحثا عن حلولا جديدة وبفضل ديناميكية تاريخية وعملية تستبطن وجودا مؤكدا داخل عقل الإنسان وتدفعه نحو التطور .وهو فى سعيه هذا يبدع عالما خاصا به يستطيع أن يعيش بداخله آمنا مطمئنا مع نفسه .ثم يمتد ذلك الأمان وتلك الطمأنينة صوب غيره من شركاء العشيرة والمجتمع. والإنسان فى كل مرحلة يبلغها تتركه راضيا أو ساخطا أو فى حيرة بلا جواب على أسئلته. وهذا السخط وتلك الحيرة تدفعه مرة أخرى باتجاه البحث عن إمكانات تقبع بداخله، يوظفها بالتغلب على مشكلات الواقع والبيئة "فلا وجود لدافع فطرى نحو التقدم فى الإنسان والتناقض فى وجوده هو الذى يجعله يسير قدما فى الطريق الذى ابتدأه"(١)

.وعندما انسلخ الإنسان وانفصمت عرى روابطه مع الطبيعة تلك التى كانت تشده .نحو أمه الأولى التى عاش فى كنفها متوحدا معها أحس الإنسان بالوحشة واليتم ولم يعد قادرا على العودة مرة أخرى إلى رحم تلك الأم، كما لم يعد ممكنا أن

---

(١) اريك فروم، "الدين والتحليل النفسى"، القاهرة : مكتبة غريب، ترجمة فؤاد كامل، ط١، ١٩٧٧ ص(٢٧).

يعيد روابطه الأولى فى التوحد معها لقد أضاع الإنسان الفردوس وأصبح المتجول الأبدى أوديسيوس، أوديب، ابراهيم، فاوست [1] . ولم يعد أمام الإنسان من طريق إلا أن ينفق الجهد المتصل والدائم ويواصل السعى كى يتغلب على صعوبات جهله بحثا عن المعرفة التى تشبع نهمه فى السؤال .والإنسان ما أن يجد جوابا يسد به ثغرة من ثغرات معرفته حتى تظهر له ثغرات أخرى تبحث عن إجابة .فهو مطالب أن يعرف سببا لوجوده وأن يفسر أسباب شقائه وأن يسعى نحو مزيد من السعادة والنجاح، وهو فى كل تلك الأحوال مسوقا إلى أن يعبر هوة الانفصال التى كانت تبعده عن اكتشاف نفسه أو اكتشاف الآخر "فالإنسان هو ذلك الوجود المتغير المتحول باستمرار وكل فلسفة تنكر هذه الحقيقة... هى فلسفة عاجزة عن فهم الإنسان"[2] .

إذن لم يكن أمام البشر من سبيل سوى أن يعبروا عما تجول به خواطرهم، وما يصطرع وتموج به صدورهم وأفئدتهم سالكين فى ذلك كل الطرق المتاحة والممكنة تدفعهم روح المرح والدعابة حينا ومزاج الضيق واليأس حينا وحالات الحزن والقنوطُ أحيانا، والخوف من المجهول والرعب من مواجهة الموت أحيانا كثيرة، وهم فى كل تلك الأحوال لا يجدون من طريق يخفف عنهم ويزيح الحزن والضيق ويبعد شبح الرعب والخوف إلا وسائل التعبير المختلفة من كلمة أو نكته أو أسطورة أو أغنية أو لغزا، ورسما فوق جدار أو نقشا على حجر. وكلها أشكال من قدرات ووسائل التعبير لجأ، ويلجأ إليها البشر تسجيلا للحظة أو اكتشاف لحالة وربما لم يكن البشر آنذاك يقصدون إبداعا لأدب أو فن على وجه الاطلاق.

ولابد أن الإنسان القديم ظل يصرخ أو ينادى قبل أن يعرف طريق للكلام المنظم إن غناء أو ترتيلا أو حكاية وقصا. وهو أيضا ظل يرسم أو يحفر ويلون ما يرسم أو يحفر قبل أن يدرك القيمة الجمالية لما يبدع فى مجال الأدب أو الفن .

فلقد كان يكفيه فقط أن يمتلك المشاعر حتى تفيض، وأن يعرف بالخبرة ما يؤهله لخوض التجربة، ثم ينظم تلك الخبرة ويمتلك زمام التجربة فيتحكم فيها وينظمها، ثم هو يحولها من بعد ذلك إلى حدث ماض وذكرى تعيش فى عقله، ثم هو إن شاء

---

(١) اريك فروم "الدين والتحليل النفسى"، مصدر سابق، ص (٢٧).

(٢) قيس هادى احمد (د)، "الفلسفة الوجودية عند جبرييل مارسيل"، بغداد : مجلة آفاق عربية، عدد مارس ١٩٨٧، ص (٤٩).

استدعى تلك الذكرى ويحولها إلى طاقه للتعبير. وهنا تتحدد مادة الذكرى وتأخذ شكلا تعبيريا واضحا ومحددا ومجسدا للحظة أو قطاع من الحياة. وكان الإنسان مكتفيا بما يحقق من تنفيس، أو بكيفية ما يجنيه من إشباع وتحقيق للذات. " إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس وبالطبع فإن ممارسة وأداء تلك الاعمال ومنذ أقدم العصور لم تكن سوى تعبير عميق عن الحياة الإنسانية"(١) .

وفى كل الحضارات المعروفة، سوف نجد أن إنجازاتها الفنية والتى تعبر عن مجمل الأفكار السائدة والقيم "الحاكمة مستخدمة مصطلحها الفنى الخاص(٢) لتصوغ منها قدرات إبداعية مختلفة مخضعة ذلك الإبداع للتقويم والتطوير الواعى والمستمر. ونعود إلى السؤال الذى طرحه البحث فى صدر هذه الفقرة، حول نشأة التدوين قبل معرفة الإنسان باللغة والكلام. ويوسع البحث من دائرة اهتمامه لكى يصل خيط التطور بين مرحلة ما قبل اللغة والكتابة والمرحلة التى وضع فيها الإنسان قواعد محددة يضبط بها لغة الحديث والتدوين. ويقطع البحث بأن الإنسان ميز الأشياء والموجودات من حوله، ثم العواطف والنوازع التى يمر بها أثناء يوم العمل أو هدوء لحظات الاسترخاء أو سكون الليل والنوم وهو عندما يميز هذه الأشياء فإنما يسلخها عن غيرها حتى لا تتشابه أو تختلط، ثم هو يخصص استخدامه لتلك الأصوات بعد أن يستقر مع غيره ممن حوله بخصوص انطباق الصوت على المعنى أو الشيء سواء فى حضور هذا الشىء أو غيابه وهذا يعنى بداية التفكير المجرد أو الرمزى فلابد من توازى القدرة المجردة على التفكير من خلال صبغة لغوية واضحة. ولقد استنتج الباحثون أن فقدان الكلام (الحبسة) أو تعطله العنيف الناشىء عن اصابة الدماغ إثر مرض أو حادث لا يكون ظاهرة معزولة عما حولها بل لقد وجد أولئك العلماء أن تلك الاصابة ينتج عنها تغيرات جوهرية فى السلوك الإنسانى كله للمصاب أو المريض، بل إن هؤلاء المرضى يعجزون تماما عن تأدية أى وظائف تستلزم خطوات من التفكير المجرد أو التفكير التأملى. وهذا يعنى بأن الإنسان قد بدأ منذ القدم فى إطلاق اسماء هى بالضرورة

(١) ارنست فيشر، "ضرورة الفن"، مصدر سابق، ص (٢١) .
(٢) ادولف رايس، " بين الفن والعلم "، بغداد : دار الشئون الثقافية د. ت.

رموزا على الأشياء من حوله. وبغير وجود الرمز تستحيل حياة البشر إلى سجن مثل حياة السجناء فى (كهف أفلاطون) الشهير[١] .

أنواع التعبير :

١- لفظية ٢-غير لفظية

لقد عرض البحث لقضية احتياج الإنسان للعيش فى المجتمع وهو أيضا فرضت عليه طبيعته البشرية احتياجا اخر، ونعنى به احتياجه للتجاور بسبب رغبته فى المشاركة والمجاورة ـ" ومن ثم فلقد توسل بأخف الأشياء ونعنى به الصوت، خصوصا وأن الصوت لا يثبت ولا يستقر ولا يزدحم، فتكون فيه مع خفته فائدة وجود الإعلام به مع فائدة انمحائه، إذا كان مستعينا عنه الدلالة به بعد زوال الحاجه عنه، أو كان يتصور بدلالته بعده"[٢] كما ان تطور العمل قد فرض وسائل جديدة ومبتكرة للتعبير والاتصال [٣]، وتلك الوسائل المختلفة يمكن حصرها داخل مجموعتين أساسيتين.

وتقع على النحو التالى :

(ا) وسائل تعبير لفظية :

وهى تلك التى تعتمد على نظام لغوى ملفوظ ويمكن كتابته وتتميز بتحديد رموز لغوية لها دلالة محددة وتطلق عليها (سوزان لانجر) بأنها اللغة الحقيقية " حيث يوجد معنى لكل رمز مفرد، وبإمكان تعريف رمز برمز آخر... وبأن المعنى يأتى نتيجة لتتابع (لتتالى) الرموز معا فى جملة معبرة، كذلك وجود قواعد محددة" [٤] .

واللغة اللفظية إما أن تكون منطوقة (بأستخدام مثير حسى هو الصوت) أو مكتوبة (مثير حسى مرئى). واللغة اللفظية هى من أهم وسائل التواصل استخداما

---

(١) افلاطون، "جمهورية افلاطون "، القاهرة : الهيئة المصرية العامه للكتاب، الكتاب السابع، ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، ط٢، ١٩٨٥، ص (٤١٨ – ٤٢٦)، ولمزيد من الدراسة تراجع دراسة د. فؤاد زكريا ص(١٤٨-١٥٦) لنفس الكتاب.

(٢) ابن سينا، الشفاء، "العبارة"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، تحقيق محمود الخضيرى، مراجعة د. ابراهيم مذكور، ط١، ١٩٧٠، ص (٢).

(٣) ارنست فيشر، " ضرورة الفن " مصدر سابق ص (٩).

(٤) فتح الباب عبد الحليم (د)، ابراهيم ميخائيل حفظ الله (د)، "وسائل التعليم والاعلام"، القاهرة: عالم الكتب ط ١، ١٩٨٥.

وشيوعا فى الحياة اليومية، ويعود ذلك إلى سهولة استخدامها وتداولها وسرعة الاعتياد عليها وتعلمها منذ مرحلة الطفولة أو فى أى مرحله سنية أخرى. وقد يرى البعض أن كلمة لغة تعود فقط على اللغة اللفظية. وقبل أن يطرح البحث تلك القضية للنقاش فإنه من الأجدر التوقف أمام تعريف اللغويين لكلمة لغة.

لغة :

يعود أصل كلمة لغة بالإنجليزية (Language) إلى الأصل اللاتينى، ومعناها اللسان. لقد كان هذا التعريف سببا مباشرا فى أن يثور جدل هائل بين فريقين من بينهم (سوزان لانجر) وعالم اللغات (ماريو باى) Mario-Pri وغيرهم بأن اللغة كمصطلح لا يحق إطلاقها إلا على اللغة الملفوظة وتطلق عليها سوزان لانجر اسم (اللغة الحقيقية)(١) .

ويواصل هذا الفريق من العلماء تعصبه للغات اللفظية دون غيرها لدرجة أنهم يرون أن اطلاق تسمية لغة على وسائل التعبير غير الملفوظة مثل الصور والحركات..إلخ بأن تلك التسميه غير دقيقة وخداعة (٢) .

ويعتقد البحث بأن اصحاب هذا الرأى قد غالوا فى تعصبهم وهم فى سبيل ذلك لم يتوقفوا لحظة أمام الوظيفة الأساسية للغة ونعنى بها القدرة على التعبير والتواصل. والتعبير فى جانب منه يحمل سمات العقل والتفكير، وهو فى الجانب الآخر يحمل الإحساس والمشاعر التى يراد التعبير عنها. ومن هنا فإن البحث يجد أن وظيفة التعبير هذه قاسم مشترك بين عدد آخر من الوسائل التى يمكن الإنسان بواسطتها ان يترجم احاسيسه ومشاعره وكذلك تنقل عنه أفكاره وآرائه، وهو ما سوف نعود إلى تفصيله لاحقا. وقد يكون مصدر ذلك التعصب بشأن تعظيم اللغة الملفوظة والمكتوبة هو ذلك الاعتقاد الذى ظل مسيطرا فترة طويلة على عقول الكثير من العلماء بشأن نشأة اللغة "وأن أصل اللغة توقيفى أو إلهى" (٣)، الأمر الذى يسحب طابع الإعلاء والسمو والقداسة بشأن اللغة اللفظية على ماعداها من وسائل للتعبير، بل وإهدار أية قيمة يمكن أن ترجى من أنظمة التواصل التعبيرية غير اللفظية المختلفة .

---

(١) فتح الباب، ابراهيم ميخائيل، ص (٩٦-٩٨).
(٢) نفس المصدر السابق.
(٣) ارنست كاسيرر فلسفة الحضارة مصدر سابق ص (٨٩).

نشأة اللغة :

هذه وقفة لابد منها قبل أن نعرض لنشأة اللغة فإن ما يقصده البحث عند تعريف مصطلح لغة فى هذه السطور فقط هو ما يشيع لدى جمهرة العلماء والباحثين، من حيث اعتبار المصطلح قاصرا على اللغة الملفوظة فقط. وإن كان البحث يحتفظ بحقه المشروع فى مخالفه ذلك الشائع والمألوف من رأى استقر عليه الباحثون والعلماء. واللغة عن (ابن منظور) فى لسان العرب هى اللغة اللسن وحدها[1] إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم وهى الفعل من لغوت[2] أى تكلمت. ويعود (ابن منظور) ليعرف اللسن : بإنه اللسان وهو جارحة الكلام [3] وقد يعبر عن الكلام باللسان. ويقول (ابن برى) اللسان هنا هو الرسالة والمقالة [4] اما عند ابن (سيده) اللسان هو المقول واللسان هو اللغة [5] والإلسان : هو إبلاغ الرسالة وألسن عنه أى أبلغ عنه[6] ويقول الأزهرى أن أصل كلمة لغة هو من لغا إذا تكلم[7] .

ومن جملة هذه التعاريف يمكن ملاحظة الآتى :

١- اللغة هى التلفظ والتصويت.

٢- اللغة هى الرسالة المتبادلة بين طرفين على الاقل .

٣- اللغة هى الكلام وفعل الإبلاغ.

ولما كانت الطبيعة البشرية قد زودت بجهاز إصدار الأصوات (الحنجرة الحلق الفم اللسان الشفاة)، فكان من الميسور إصدار الأصوات ثم تقنين ذلك وتحويله إلى النطق المعروف. ويؤيد (ابو الفتح عثمان ابن جنى) صاحب (الخصائص) المبدأ القائل بأن أصل اللغات كلها هو مشابهة وتقليد للأصوات المسموعة " مثل دوى الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء وشحيح الحمار، ونعيق الغراب وصهيل الفرس، ونزيب الظبى ونحو ذلك وهذا عندى وجه صالح ومذهب متقبل [8] .

---

(١) ابن منظور "لسان العرب القاهرة" : دار المعارف، ط١، د. ت ص (٤٩٤٠).

(٢) ابن منظور، نفس المصدر السابق ص (٤٠٢٩).

(٣) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص (٤٠٢٩) .

(٤) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص (٤٠٣٠) .

(٥) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص (٤٠٣٠) .

(٦) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص (٤٠٥٠) .

(٧) ابن منظور، نفس المصدر السابق، ص (٤٠٤٩) .

(٨) ابن جنى "الخصائص"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، تحقيق محمد على النجار، ج، ١٩٨٧،ص (٤٨) .

وما زال رأى العالم اللغوى (ابن جنى) سائدا منذ أن أطلقه فى القرن الرابع وحتى الآن. ويقول هيردر "جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة فى الطبيعة وكانت فكرة الشيء مازالت معلقة بين الفعل وفاعله [1] . ويعود (موتنر) إلى ترديد فكرة (ابن جنى) فيقول أن اللغة نشأت من الأصول المنعكسة إلى جانب المحاكاة والمحاكاة التى يقصدها تعود إلى محاكاة أصوات صادرة من الطبيعة وكذلك محاكاة الأصوات الإنسانية المنعكسة مثل الألم والدهشة والفرح..إلخ ولا يبتعد رأى العالم السوفيتى (بافلوف) كثيرا عما سبق ذكره سوى اعتقاده بأن اللغة تنشأ ليس من الأصوات المنعكسة ولكن من الأفعال المنعكسة.

ويتفق (جان جاك روسو) بالقدر نفسه مع (ابن جنى) حيث يقول "روسو" إن الحاجات قد أملت علينا أول الإشارات وأن الأهواء قد انتزعت منا أول التصويتات"[2] صحيح أن ملاحظة سلوك الحيوانات تجعلنا ندرك أن معظمها يملك القدرة على إصدار أصوات لها طابع الاشارات المتنوعة والمستعملة فى أهداف محددة ومتنوعة أيضا. إلا أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى استطاع أن يطور هذا النوع من الأصوات ليجعل منها وسيلة مفهومة لدى غيره. وهذه الوسيلة تتميز بقدرة هائلة على التطور ومهما بلغت أجناس الحيوان من الذكاء فإنها لا تستطيع أن تطور لغتها ولا أن تتعلمها أو تعلمها وهو العكس تماما فى حالة الطفل الصغير. ويعود ذلك إلى أن انظمة الاتصال لدى الحيوانات هى تنظيمات مغلقة لأنها تحتوى على عدد محدود من الأصوات والصرخات أو الإشارات الاتصالية [3].

التدوين :

بعد أن أتم الإنسان مهمة إنتاج اللغة من خلال إصدار الأصوات وتقطيعها وتنظيمها وتركيبها معا ليصوغ منها نتاجا فكريا، ومعلوماتيا كى يدلل به على ما فى نفسه من مشاعر وقع له اضطرار وضرورة أخرى الجاته إلى ابتكار وسيلة ثانية كى يستخدمها فى الاتصال، ونعنى به اللجوء إلى التدوين والكتابة. ويشرح

---

(١) ارنست فيشر "ضرورة الفن" مصدر سابق، ص (٣٢).

(٢) جان جاك روسو "محاولة فى اصل اللغات" بغداد : دار الشؤون الثقافية، ترجمة محمد محجوب، تقديم د. عبد السلام المسدى، ص (٣٣).

(٣) ميشال زكريا، "الالسنية علم اللغة الحديث"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٣.

(ابن سينا) ذلك بأن تلك الضرورة هى الحاجة إلى "إعلام الغائبين من الموجودين فى الزمان أو من المستقبليين إعلاما بتدوين ما علم إما لينضاف إليه ما يعلم فى المستقبل فتكمل المصلحة أو الحكمة الإنسانية بالتشارك"(١) . ذلك أن المعرفة والعلم هو مواصلة لتراكم التجارب الإنسانية وتواصل للأفكار، يقتفى المتأخر فيها ما سبقه ويقتدى به أو ينقده أو يتصادم معه أو يضيف إليه. وهكذا لجأ الإنسان إلى ابتكار أشياء وصور وخطوط يسهل حفظها وتداولها ويكون فى تدوينها وحفظها وسيلة اكيدة فى تبادل المعرفة وشكلا من أشكال التواصل. كما أن التدوين قد فتح الباب على مصراعيه أمام البشر لكى يطوعوا بلا حدود تلك الملكة الإنسانية التى تجعل العقل والإدراك يسهل تعامله مع صور وأفكار ليست ماثلة أمام بصره أو حواسه، ذلك أن اللغة تحتوى على كم هائل من الصور التى يخلقها الذهن الإنسانى، وتلك كانت بداية التعامل مع المجردات. كما أن تلك الصور التى يتم استحضارها بواسطة اللغة قد مكنت الإنسان من تحقيق حلمه الدائم فى السيطرة على الطبيعة وامتلاكها. وسوف يعود البحث لمناقشة استحضار الصور والافكار المفارقة للوجود والبعيدة عن الحواس.

طرق التدوين :

توجد عدة طرق للكتابة المعروفة مثل الكتابة الرأسية أو الأفقية سواء بدأت من اليمين أو اليسار أو طريقة المحراث بحيث يبدأ السطر الأول من اليمين ويكون بداية السطر الثانى من الشمال. ثم تعود مرة أخرى إلى بداية السطر من اليمين وهكذا. ولابد ان نذكر بأن هذه الطريقة هى الطريقة الأسهل، كما وأنها تقترب من طبيعة حركة العين فوق الصفحة المكتوبة.

أنظمة التدوين والكتابة :

يذكر (فردينان دى سوسير) نظامين أساسيين فى الكتابة هما النظام الإيديوجرافى والنظام الصوتى وبيان ذلك على النحو التالى :

(١) نظام الكتابة الإيديوجرافية : (Ideographique)

وهو النظام الذى تمثل فيه كل كلمة بديل أو علامة خطية واحدة لا يعتمد فيها

---

(١) ابن سينا، "الشفاء – العبارة" مصدر سابق، ص (٢).

على الصوت. ولكن يمكن القول إنها تترجم الفكرة التى تراود من يقوم بالكتابة ومثال ذلك الكتابة المصرية القديمة والكتابة الصينية (١) .

(٢) نظام الكتابة الصوتية :

وفيه يتم تصوير الأصوات فى شكل حروف متعاقبة تصنع سياق أو سلسلة لتكون كلمة واحدة مكونة من عدة أجزاء كل جزء هو أصغر وحدة. وتسمى لفظا(٢)

(٣) نظام ثالث أو النظام المشترك أو التقاء الصورة مع الكلمة :

وهذا النظام لا تعرفه أو تحصره الكتب الخاصة بعلوم اللغة وإنما يأتى ذكره فقط فى الكتب الخاصة بعلوم المصريات وتاريخ الحضارة الفرعونية (سليم حسن) و(جاردنر) فى كتابه "الأجرومية المصرية" . وهذا النوع من الكتابة تتزواج فيه كل من الصورة مع حروف الأبجدية، حيث توجد لقطات مصورة مع مقاطع مكتوبة وسوف يجتهد البحث فى اطلاق مصطلح **اللغة التصويرية أو الأبجدية المصورة**. مع العلم بأن هذا الاجتهاد يعتمد على تسمية عالم المصريات (جاردنر) لهذا النوع من الكتابة بأسم (Pictograph). ولقد كان هذا النوع من الكتابة معروفا فى مصر القديمة ونسوق هنا مجرد مثاليين للتدليل عليه؛ الأول من لوحة (انتف)، من الدولة الحديثة حيث يرى عازف العود، وهو ينشد أغنية طويلة فى رثاء أحد الأمراء. وتقول مقاطع منها " متع نفسك ما دمت حيا وضع العطر على رأسك والبس الكتان الجميل ودلك نفسك بالروائح الذكية المقدسة.. فلم يأت أحد من الموت ليحدثنا كيف حال من قبلنا... قبل أن نذهب نحن كذلك إلى المكان الذى ذهبوا إليه".

... ولعل هذه السطور تطرح فورا اسم (عمر الخيام) فى رباعياته المعروفه التى كتبت بعد ذلك التاريخ ببضعة آلاف من السنين . أما النص الآخر فهو مأخوذ من أحد أغنيات العمل(٣) حيث تصور الأغنية مراحل مختلفة للمجهود الذى يبذله الفلاح أو صاحب الحرفة وهى مثل النص السابق حيث توجد مقاطع الأغنية مع لقطات مصورة يكمل بعضها البعض الآخر .وربما كان النموذج الممثل لهذه النوعية من

---

(١) فردينان سوسير، "دروس فى الالسنية العامة"، تونس : الدار العربية للكتاب، تعريب صالح القرمادى، محمد شاوش، محمد عجينه، ط١، ١٩٨٥.

(٢) المصدر السابق نفسه .

(٣) سليم حسن (د) وشفيق غربال وأخرون مصدر سابق ص (٤٢١-٤٢٥).

الكتابة ما زال معروفا إلى يومنا هذا فى بعض الكتابات التى تزين عربات النقل أو بعض اللافتات الصغيرة،مثل رسم للعين يخترقها سهم وبعدها كلمة عين الحسود وبقية العبارة معروفة، أو كلمة الصبر ثم رسم يصور مفتاح وبعدها كلمة الفرج (الصبر مفتاح الفرج)*..إلخ.وهنا قد ترى الدراسة ضرورة علمية تقتضيها أغراض بحثية أن تفسح المجال لإلقاء ضوء سريع وخاطف فوق خريطة النمو والتطور الحضارى الذى صنعه سكان وادى النيل فى فترة مبكرة من التاريخ، بحيث نلتمس منها نموذجا حيا يمكن فحصه ومناقشته لكيفية معالجة وسائل التعبير المختلفة.

فما زالت الكشوف الأثرية الحديثة تمدنا بالدلائل القاطعة والبراهين المؤكده لحياة بشرية منظمة عاشها المصريون القدماء في مناطق متناثرة بطول وادى النيل وفي أزمان تمتد من ١٥إلى ٢٥ ألف سنة، فمن النوبة ومصر العليا حتى أسيوط ومصر الوسطى وحتى الفيوم وبنى سويف وفى الصحراء الشرقية قريبا من قنا، ثم فى الدلتا فى مراكز مختلفة ولعل أهم مراكز الصعيد هى نقادة والعمرة وسماينة والبدارى. ومراكز الدلتا فهناك جزرة وحلوان ووادى حوف ووادى دجلة بالمعادى وهليوبوليس[١]. ومن فحص آثار تلك المراكز الحضارية المختلفة يمكن ملاحظة الاتى :

١- ظهور رسوم ونقوش للحيوانات وللنساء فى مراكز حضارية مثل مرمدة والبدارى والعمرى بحلوان.

٢- ظهور نقوش تتجه ناحية الأشكال الهندسية والوحدات الزخرفية وهو البداية الأولى للتجريد والفن الرمزى الذى يحمل إشارة أو رسالة ذات طبيعة رمزية.

٣- حفر رسوم جميلة ملونة لبشر وحيوانات .

٤- تماثيل وأشكال ملونة تعكس الحياة البشرية والحيوانية فى البدارى وجزرة .

---

(١) نفس المصدر السابق.

* مصطفى عامر (سليم حسن وشفيق غربال وآخرون) مصدر سابق ص (٥١٧) توجد صورة لبقايا تمرين مدرسى لتلميذ من الدولة القديمة على لوح خشبى مكسو بطبقة من الجص ويتضمن عبارات متكررة بالخط الهيروغليفى والى جانبها عدة رسوم، اى انه يجمع بين الخط والرسم معا من كتاب، التربية والتعليم فى مصر القديمة تأليف الدكتور عبد العزيز صالح، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص (٢٤٦) ولوحة ٦٥ ص (٤٣٥) .

٥- وجود علامات ذات أصول نباتية وحيوانية استخدمت للدلالة فوق القدور أو التماثيل للإشارة على مالك الآنية أو التماثيل والمعتقد أن تلك الإشارات والعلامات هى التى تطورت فيما بعد إلى الكتابة.

٦- وجود أدوات الكتابة وبعضها وجد كاملا. (١)

ومن تلك النقاط سالفة الذكر فإنه يمكن استخلاص النتيجتيين التاليتين :

أ- إن أقدم اشكال التعبير الإنسانى كان من خلال الصورة، حيث تحمل كل صورة مضمون رسالة ما أو تدور حول موضوع ما، ذلك لأن لكل صورة تأثيرها ومعناها الخاص .

ب- إن بعض الموضوعات التعبيرية رغم اعتمادها على الصورة كوسيلة لجأت إلى التجريد، من خلال إضافة بعض الخطوط الأفقية والرأسية والممتدة والمتعرجة ثم إضافة بعض الوحدات الهندسية (٢) (مستطيلات مربعات..إلخ) مع المحافظة على النموذج الطبيعى المأخوذ من عالم الإنسان مثل الطيور والحيوانات والنباتات...إلخ وهذه الوحدات التجريدية تحولت فيما بعد من خلال عمليات تخطيطية موسعه إلى مجرد تركيب هندسى تجريدى مثل ما كان يصنعه المصريون فى تجميل القدور والأوانى أو المنسوجات والحصير...إلخ وسوف نجد شبيه لتلك الاشكال التجريدية فى حضارة العراق القديمة (سومر وآشور) وعرفت هذه الوحدات فيما بعد باسم صليب مالطة (٣) والتى تطورت فيما بعد إلى بعض الوحدات الزخرفيه لدى الإغريق. المهم أن هذه الأشكال مع بعض العلامات الطبيعية الأخرى هى التى تحولت فيما بعد إلى حروف الأبجدية.

وهكذا يمكننا التأكيد على أن شكل التعبير المدون فى صورته الأقدم لابد أن يكون تصويريا بالضرورة وأن أشكالها جميعا لابد وأن تأخذ مباشرة من الحياة اليومية التى تقع عليها العين أو أن تكون تحويرا واشتقاقا من تلك الصور اليومية للحياة.

---

(١) مصطفى عامر، وسليم حسن وآخرون، نفس المصدر السابق.

(٢) اندرى بارو، "سومر فنونها وحضارتها"، بغداد : وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة والنشر، ترجمة وتعليق دكتور عيسى سليمان، سليم طه التكريتى ط١ ١٩٧٧، ص (٩١).

(٣) المصدر السابق نفسه .

٣- وسائل التعبير غير اللفظية :

من المؤكد أن حقل التعبيرات الدلالية المتعلقة باهتمامات ومشكلات وقضايا الفرد أو الجماعة الخاصة بالاستخدام اليومى أوسع وأكبر من أن تحتلها فقط سلسة المنظومات التابعة للغة الملفوظة ذلك أن اللغة الملفوظة لا تشكل إلا مساحة صغيرة ولا تتحمل إلا حيزا صغيرا من مجموع الساحة الدلالية(١) . ومن المؤكد ثانيا أن التعبيرات الإنسانية المشكلة بواسطة الحروف والأصوات (اللغة اللفظية) لا تستطيع أن تحيط أو تحوى بين ذراعيها كل آفاق الرمزيات الأخرى التى تؤلف ذخيرة لاتنتهى من الدلالات. كما أن النشاط اليومى للإنسان يحتاج للتعبير عنه إلى مجموعات متعددة من أنظمة التعبير فلا يمكن أن يختزل النشاط والتجارب البشرية إلى كمية محدودة من علامات اللغة اللفظية ذات بعد دلالى محدود ومحدد. وكما يقول (الجرجانى) بأن أصعب المهام هى أمور الكلام عن الكلام، وكذلك تكون صعوبة اللغة اللفظية إن هى حاولت أن تغطى مساحات التعبير الخاصة فيما ليس هو أصلا بمادة كلامية (لفظية). وهذه هى أحد قضايا البحث وجوانب تفصيله أساسية، وتعنى بها اللغات الصامتة (غير اللفظية) ذات الرسالة الدلالية. وفى رأى بروكر (Brooker)(٢) أن الإنسان قد وظف العديد من وسائل التعبير المختلفة ولم يقتصر أبدا فى تعاملاته منذ فجر التاريخ على وسيلة اللغة اللفظية ولقد استخدم الإنسان الحركات والصور والرقص والإشارات للتعبير عن معتقداته ومشاعره.

كما أنه قد ابتدع لغة من الأشياء نفسها، وحاول تطويع كل ما وقعت عليه يداه من وسائل أو هداه إليه تفكيره من طرق وابتكارات ويصنف (جيرجن روشى وكيس ويلدن) الوسائل غير اللفظية المستخدمة فى التعبير إلى :

١- لغة الاشارات sign language

وتشمل الإشارات المختلفة التى يستخدمها الإنسان فى التفاهم مع غيره ابتداء من الإشارات البسيطة الأحادية، إلى الإشارات المعقدة مثل الإشارات المستخدمة فى التفاهم مع الصم.

---

(١) مطاع صفدى، "استراتيجية التسمية"، بغداد : دار الشئون الثقافية وزارة الاعلام، ط٢، ١٩٨٦.

(٢) فتح الباب (ى)، وابراهيم حفظ الله مصدر سابق.

٢- لغة الحركة والأفعال Action Lnguage

الافعال مثل المشى والجلوس والشرب...إلخ ولكل منهم وظيفتان:

الأولى : هى للوفاء بالحاجة الشخصية للفرد الممثل فى الرسم.

الثانية : يمكن أن تغير فى إعطاء دلالة، كما يمكن أن تستنتج منها معانى أبعد من مجرد البناء الخبرى للصورة (١)

٣- لغة الأشياء object language

وهى اللغة الناتجة من مختلف الأشياء والموجودات وتشتمل أيضا على جسم الإنسان ومتعلقاته الشخصية. وهذه الأشياء جميعا يمكنها أن تنقل إلى المشاهدين جملة من المعانى والأحاسيس، بالإضافة إلى المعلومات التى قد تصاحب رؤية أو التعرف على هذه الأشياء، ومثال ذلك اكتشاف قطع أثرية من الحضارات القديمة. وعالم الأشياء هو عالم بلا حدود كما يقول (رولاند بارت) "ذلك أن الأشياء دائما تنفتح على أقصى اتساع وتظل تكشف باستمرار وتدل على مزيد من المعانى وهى تظل قادرة على الإيحاء إلى أن تتحطم عندما تتحول إلى مادة صماء أو تصل إلى الطريق المغلق بان يستنفذ منها الإنسان كل وظائفها".

ويعود (بروكر) ليضيف بأن كل شخص منا يحتاج فى تعاملاتة اليومية دائما إلى أكثر من لغة / لغات التعبير فى شرح وجهة نظره وكذلك لتفهم تعبيرات الآخرين. ومن الواضح إننا جميعا نستخدم بالفعل عدة لغات(٢) وأن كل منها مستقل تمام الاستقلال ولا تنسخ الواحدة منها الأخرى.

ويعود ذلك إلى أن كل لغة مما سبق لها قوامها الخاص ووجودها المستقل ويعود استقلاها إلى أن كل منها تسطيع أن توفر فرصا للتعبير تعكس ما بداخلنا من خبرات، بطريقة أفضل واسهل مما لو استخدمت لغة أخرى بديلة عنها.

وهذه اللغات المختلفة ميسورة لنا جميعا فى استخداماتنا اليومية، ويطلق عليها (مطاع صفدى) اسم اللغة الاجتماعية أو اللغونة الاجتماعية – ويقصد، بمصطلح لغونة كل منظومة ترميزية داله (٣) – واللغونة هى الكلام أو اللغة.

---

(١) فتح الباب، ابراهيم حفظ الله مصدر سابق .

(٢) Roland Barthes, "A Barthes Rearder" New york: Hill & Wang, 3 ed, 1986, P. (65).

(٣) فتح الباب، ابراهيم حفظ الله مصدر سابق.

وإذا كانت اللغة اللفظية هى الأكثر انتشارا والأيسر استخداما وهذا ما وفر لها فرصة الاستقرار والوضوح والاجتهاد فى وضع القواعد والأنظمة التى تعمل من خلالها مما حدا بالبشر هجر الوسائل الأخرى فى التعبير تدريجيا والتركيز على ما هو سهل وبسيط.

ولقد دفعت هذه الأسباب بعض الفلاسفة والعلماء والباحثون إلى أن ينتقصوا من قيمة اللغات الأخرى، وتقول (سوزان لانجر) بأن المعنى الناتج من اللغة اللفظية هى نتيجة للتتابع (والتوالى) الذى نأخذه من إجمالى الرموز المنسابة فى جملة معبرة وأن هذه البنية اللفظية ذات قواعد محددة تحكم تركيب وترتيب هذه الرموز .

الرد على رأى سوزان لانجر :

ليس من الضرورى أن يكون الرمز المفرد أو الكلى فى الصورة (اللغة غير اللفظية) مرتبط بالمعنى الجمعى، ولكن يظل له معناه المفرد الواضح والمميز. كما وأن مشكلة عدم الترتيب أو عدم وضوح السياق هو أمر مردود عليه، وإن كان البحث سوف يرجئه قليلا حتى يعرض لرأى (روبرت شولوز وزميله كيلوج) ثم يكون الرد موجها إلى كلا الرأيين دفعة واحدة وتفاديا للتكرار.

رأى روبرت شولز، وروبرت كيلوج [١]

يقول المؤلفان بأنه ما من أحد يمكنه أن يحدد التاريخ الذى امتلك فيه الإنسان ناصية الكلام. أما عن تاريخ اللغة فهى عندهما تعود إلى أغوار سحيقة من عمر التاريخ ويرجحان بانها نتاج حلقة ربما تكون مفقودة فى سلسة النشؤ والتطور فيما بين الإنسان وقرد الجبيون. وذلك قبل إن يتمكن الإنسان من قدرة السرد أو أن ينجح فى اعادة تلفظه بالكلام الذى يمكنه من إدخال السرور والمرح إلى نفسه أو على شخص من يستمع إليه[٢] . ومؤدى هذا الرأى كما يقول المؤلفان: هو أن فن السرد قد انتظر طويلا حتى يعرف الإنسان الكلام واللغة المنطوقة فقط. ! ؟

---

(١) R. Scholes & R. Kellogg, "the Nature Of Narrtive", Oxford Press, inc. 1st. Print, 1966.

(٢) .Scholes & kellogg, IBID, p (17) .

الرد على شولز وكيلوج

١- إن كل ما هو متاح لنا حول نشأة اللغة ربما يكون قليلا جدا، ولا يجيز لنا، أن نصفها حتى بأنها المعلومات الأولية حول مرحلة تطور اللغة منذ نشأتها الأولى.

٢- إن معلوماتنا المتوفرة من الوثائق والكشوف الأثرية حول اللغة المصرية القديمة حتى فى بدايات عصر الأسرات الأولى، ما زالت تؤكد لنا أن هذه الكتابات لم تكن أبدا فى مرحلة الطفولة والتكوين الأولى[١] ورغم أن معاول الأثريين والاكتشافات الحديثة تؤكد أن تلك الكتابات ما هى إلا مرحلة متقدمة جدا من نظام للعلامات الدالة تطورت عبر سلسلة طويلة من التغيرات قبل أن ترسخ فى قواعد وقوالب نمطية.

٣- إن أقدم لوحات العصر الفرعونى القديم المسماة بلوحة (نعرمر) والتى وجدت بقرية (الكوم الأحمر) شمالى (إدفو) وعلى وجهيها يوجد وصف تصويرى من النقش البارز[٢] ولا شك بأن هذه النقوش هى من أنجح المحاولات السردية التى تستخدم الصور فقط فى نقل رسالة تعبيرية حول انتصارات الملك (نعرمر). وهناك العديد من مقابض السكاكين والصلايات ورسوم الطباشير أو الرسم فوق الأوانى والقدور مثل (صائد النعام) (ونزهة بالقوارب) من عصر حضارة مرمدة والعمرى ونقادة (ولوحات الصيادون) (والمعركة البحرية) (والحيوانات الخرافية) أو لوحة (شق القناة) فى عهد (الملك العقرب)[٣] .

وكل هذه اللوحات والرسوم الجدارية والنقوش تعتمد فقط على الرسم والتصوير فى توصيل مضمون رسالتها التعبيرية. وهو ما نراه ردا وافيا على ان السرد لم يعرف إلا بوجود اللغة اللفظية بل إن السرد الصورى كان الوسيلة المعترف بها

---

(١) و.ب. امرى " مصر فى العصر العتيق " القاهرة : دار نهضة مصر، الالف كتاب رقم (٦٠٣) ترجمة راشد محمد نويرى، محمد على كمال الدين، مرجعة دكتور عبد المنعم ابو بكر، ١٩٦٧ ص (٨١).

(٢) احمد فخرى د.، "مصر الفرعونية "، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٨١، ص (٧٤ - ٧٥).

(٣) نعمت اسماعيل حسن (د) "فنون الشرق الاوسط والعالم القديم" القاهرة : دار المعارف ط٣، ١٩٧٩ ص (٢٥-٤٠).

أكثر، كما أن أختام سدادات الجرار، وهى التى كانت تغلق بها فتحات جرار الخمر والطعام تزين بالعديد من الرسوم. ولقد وجد على بعضها قليل من العلامات اللغوية التى توضح اسم المالك. وهذه العلامات اللغوية ربما كانت الأصل السابق للعلامات الهيروغلفية(١)، كما هو عند (امرى)، غير أن نظام استخدام هذه العلامات كان يراعى فيه أولا : الشكل الجمالي والتناسق وعنصر التماثل، كما فى حالة الختم الخاص بالوزير (حماكا) والذى وجدت مقبرته في سقارة حيث يكتب اسم الوزير (حماكا) على اليمين ثم يكرر الاسم بالمقلوب (كاحما) على اليسار تحقيقا للتوازن (السيمترية) وتحقيقا للغرض الجمالى بعد أن تحقق الهدف الإخبارى بذكر اسم صاحب الشيء.

رد آخر على انصار اللغة اللفظية :

أورد البحث عدة آراء تقول فى مجملها بأن اللغة الحقيقية هى فقط اللغة اللفظية وان ماعداها لا يمكن ان يرقى إلى مستوى ما يعتبرونه اللغة الحقيقية من وجهة نظرهم.

ويستطيع البحث هنا ان يتوقف للرد على تلك الآراء من واقع حال اللغة المصرية القديمة. ولكن قبل أن يدخل البحث فى تلك النقطة عليه أن يشير بوضوح إلى أن اللغة المصرية القديمة التى نعرفها من خلال خطأ شائع بتسميتها باسم الهيروغليفية، وليس من خلال اسمها الحقيقى والذى كان المصريون القدماء يطلقونه عليها وهو "اللغة المقدسة" أو كلام الآلهة(٢) (Goods words).

ويقول (جاردنر) إن المصريين قد ابتكروا فى زمن سحيق يسبق مرحلة الأسرات طريقة للتعبير بالصورة فقط، حيث يتم استغلال الرسم أو الصورة كتابة عن معنى. وشاعت هذه الطريقة فى التعبير عن الحكمة أو اللغز (Rebus or Charade) (٣) بحيث تنقش أو تصور مجموعة من الصور تحكى قصة ايمائية أو تمثيلية تعبر أو تفيد معنى ما. ويظل هذا السجل المرئى للأحداث والوقائع ثابتاء يسهل الوصول إليه لمن كانوا لسبب أو لآخر بعيدا عن ساحة الأحداث لحظة

---

(١) و. ب. امرى، مصدر سابق ص (١٨٤).

(٢) Alan, Gardiner, "Egyptian grammer", London: Oxford university press 3rd, 1973, P(.I).

(٣) Ibid, P. (6).

وقوعها. ويعود (جاردنر) يؤكد بأن الكتابة المصرية القديمة هى أحد الفروع الاصيلة لفن التصوير. وأن روابطها العضوية إنما تتبع فقط من قواعد فن الرسم والتصوير وليست من قواعد اللغة الملفوظة. صحيح أنه فى مرحلة لاحقة يسميها (جاردنر) مرحلة الإنحراف أو الخطوة الجديدة، استخدمت بعض الصور فى اللغة ليس للدلالة على تلك الأشياء نفسها التى تمثلها الصورة أو الفكرة أو حتى للدلالة على مفهوم مشابه، ولكن كان المراد منها آنذاك أن تدل على بعض الأشياء المختلفة التى لم تكن عرضة للتمثيل بواسطة الصورة، ولكن كان لهذه الأشياء بالصدفة الأداء الصوتى أو اللفظى أو تلفظ مشابهة .ولعل هذا هو أول انحراف من الصورة ذات الدلالة إلى ترميزات مجردة ذات طابع صوتى[١] . ورغم هذا التطور الحادث فى اللغة المصرية القديمة، فإنها لم تحاول قط أن تجعل العناصر الصوتية تحل تماما محل العناصر البصرية (الصورة)، وظلت عبر تاريخها الطويل كتابة مصورة مقتصدة إلى أبعد مدى فى استخدام العناصر الصوتية وذلك من خلال خصوصية شديدة التفرد يفسرها (جاردنر) على النحو التالى بأن المصرية القديمة تجعل جزءا من الأشياء المصورة على هيئة منمنمات، وواضح جدا أنه يراد منها أن تفسر طبقا لقواعد لغوية، بينما الجزء الآخر منها وهو الأكبر حجما يراد به ان يفسر أو يؤول بطريقته بصرية خالصة ودون الرجوع إلى اللغة بل يقصد منها أن تكون دائما خارج إطار اللغة الملفوظة[٢] . وسوف تجد هذه الأفكار أنصارا عدة، كما أنها- أيضا - لن تعدم من يناصبها العداء.

ولعله من المفيد أن نذكر دور فنان السينما (سيرجى إيزنشتاين) فى إعادة اكتشاف أهمية الرجوع إلى اللغة المصرية القديمة وكذلك اللغات المصورة الأخرى مثل الصينية واليابانية[٣] .

كما أنه لابد للبحث أن ينوه بأدوار منظرين سينمائيين آخرين من أمثال (بيتروولن، بازولينى، كريستن ميتز واخرون) ولكن البحث يؤجل ذلك إلى مرحلة لاحقة. وقبل إن يغادر البحث هذه النقطة فإنه يجد نفسه فى مواجهة صياغة سؤال

---

(١) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى النظرية الخاصة باللغة الهيروغليفية التى صاغها عالم المصريات (زيته) فى كتابه "Das hieroglyphishe schiftsystem ' Leipzg : 1935

(٢) Alan Gardiner, P. (.8). مصدر سابق

(٣) Sergi Eisenstein, "Film Form", London: Dennis Dobson LTD. P.P. (29-30).

قد يثير اشكالية جديدة على المستوى البحثى / النظرى وعلى المستوى الجمالى أيضا. ذلك ان السؤال الملح هو ماذا خسر العالم من جراء سيطرة عناصر اللغة الملفوظة وتضاؤل العناصر الصورية ونهايتها من جراء انهيار أو موت اللغة المصرية القديمة ؟ لكن الإجابة على ذلك السؤال سوف تجر البحث حتما للخروج عن المساحة المحددة له سلفا ومن ثم فإن الإجابة عليه ليست من فرضيات البحث ولا من واجباته الآنية. فهو سؤال مؤجل وإشكالية مطروحة، وربما تكون أحد الواجبات المنفصلة والتالية التى يعد الباحث بدراستها فى مشروع قادم.

ولعل تجربة اللغة المصرية القديمة باتت تؤكد، دون لبس أو غموض. مزيحة كل افتراض للشك أو الاحتمال. بأن الحقيقة الباقية والوحيدة هى أنه منذ اللحظة التى وعى الإنسان فيها كينونة وجوده بات يتلفت يمينا وعن شمال يمسك من خلال عيونه كل صورة يرى بها الوجود أمام ناظريه وصار الوجود من حوله هو جماع كل تلك الصور التى تنطبع على شبكية عينيه. وصارهم الإنسان الأول هو فحص كل صورة تلتقطها حدقيته ويفتش بداخلها عن معنى أو فكرة. و من هذه الأفكار والمعانى- التى امتلكها – صار عليه أن ينشغل بمشكلة الوجود .صار على الإنسان – منذ ذلك الحين – واجب فض اللغز وهتك أسرار الوجود. وكان على الإنسان أيضا ذلك أن يسترجع ويستدعى كل تلك الصور الممثلة لوقائع مضى زمانها وانقضى، وهو أيضا الذى أعاد تمثيل ما يروى له من وقائع وأحداث لم يتوفر له مشاهدتها أو المشاركة فى وقائعها – فيقوم بتشكيل صور متوهمة يحاكى بها ما قد يظن أنه تمثيل لتلك الوقائع والأحداث على الصورة التى حدثت يوما ما.

وإذا كان كل ذلك ممكنا ومحتملا بل إنه هو نفسه ما وقع فيما سلف من تاريخ فهل يسمح البحث لنفسه أن يقول بأنه فى البدء **كانت الصورة**، رغم ما يكنه البحث من احترام وتقدير واجب لعبارة الكتاب المقدس. "فى البدء كانت الكلمة "(١) .

إن جزءا هاما من رحلة الإنسان فى اتصاله بالعالم، هو حتمية مواجهة المشكلات والألغاز والقضايا التى تبرز أمامه فى اثناء محاولاته المستمرة للسيطرة على الكون وتطويعه اياه، ومن ثم محاولة امتلاكه والسيطرة عليه.

---

(١) الكتاب المقدس، انجيل يوحنا، القاهرة : دار الكتاب المقدس، ١٩٦٨ (اصحاح ١، ايه ١).

السرد وسيلة اتصالية :

فى اتصال الإنسان بالعالم الخارجى أو بغيره من البشر فإن الأقدار تقذف بصعوبات تعترض طريقه، كان لابد عليه أن يواجهها ويتخذ قبالتها اختيارات أو مواقف. وهو يجتهد فى كل الأحوال أن يجدلها حلا أو يزيحها من طريقه. لكن تلك الصعوبات لم تكن وحدها فقط هو ما يواجهه الكائن البشرى، بل كان لازما عليه أن يواجه مشكلات أخرى هى بمثابة ألغاز ذلك عندما يتصل بنفسه ويستغرق فى ذاته، فاللغز بخلاف المشكلة فهو يقع بداخلنا، نواجهة على انفراد، نستغرق فيه وهو أيضا يستغرق فينا(١) .

وتتواصل محاولات البشر جميعا دون انقطاع فى مواجهة كل من القضايا / المشكلات تلك التى تقطع الطريق على مسيرة الإنسان والتى لابد من مواجهتها مهما كانت الصعوبة ومهما كانت تكلفة الحل والوقت المبذول، ذلك أنه الطريق الوحيد الذى لابد أن يعبد وأن يشقه الكائن البشرى فى رحلة تقدمه وتطوره أما اللغز فكل منا يواجهه على انفراد يضغط علينا ويجبرنا على المواجهة.

وتتكرر محاولات البشر جميعا فى مواجهة المشكلة وكذا اللغز فيزداد الإنسان خبرة وتصبح الحياة اكثر ثراءا وتنوعا بل إن اكثر أشكال الرسوم بدائية للحيوانات والطيور لم تكتف بتسجيل الشكل الخارجى فقط للحيوانات بل تعدت ذلك الإطار العام إلى رسم القلب والعظام والأحشاء الداخلية(٢) مما يعنى رغبة أكيدة لدى البشر للغوص فى قلب الأشياء والتنقيب الدائم عما وراء الشكل الظاهرى للأشياء والموجودات.

وحتى عندما لم يتيسر للبشر أو يتاح لهم أن يعرفوا إلا ذلك الشكل الظاهرى فقط سواء لقصور ادوات البحث عن المعرفة آنذاك أو لصعوبة إدراك ما وراء الظاهر من الشيء الموجود فإن الذهن البشرى لم يقعده العجز، ولم يستسلم لليأس. بل نرى الإنسان يثور على عزلته داخل فرديته الضيقة ويسعى مدفوعا بأشواق الاتحاد فى كلية أوسع نحو احتواء العالم محلقا إلى أبعد النجوم والمجرات منقبا فى

---

(١) قيس هادى احمد (د.)، "الفلسفة الوجودية عند جبرييل مارسيل"، بغداد : افاق عربية س ١٢، ع ٣، مارس ١٩٨٧ .

(٢) جون ديزموند برنال "العلم والتاريخ" بيروت : المؤسسة العربية للدراسات، ترجمة على على ناصف، ط١، ١٩٨١ .

أعقد أسرار الوجود فهو يريد أن يتواصل مع النفس ومع الآخرين، يريد أن يتخطى بحديثه مجرد سجن الذات الضيق ليتصل بأى شىء وكل شىء خارجى أبعد من الأنا.

فيبتكر حديثا لم يقع ويروى حكاية لم تحدث يحاول بها أن يفسر ظاهرة ما أو يجيب على تساؤل ما وهو دون أن يدرى وبغير قصد يجد نفسه وقد صاغ بالفعل رواية أو حكاية أسطورية. وهذه الابتكارات القصصية، بجانب فائدتها للبشر فى مرحلة مبكرة من نمو وتطور الحضارة – كمادة للتفسير صالحة لفهم الحياة والكون – فإن فائدتها الأخرى لا تقل أهمية من حيث أنها بدايات فن السرد ورواية الأحداث والحكم والأمثال .

وبناء على ما سبق نلاحظ أننا نعيش فى عالم ملىء بالحكايات. فنحن نحكى عما نكون قد مر بنا من أحداث أو خبرات أو وقائع. نقص كل ماكنا عليه شهود وما وقعت عليه عيوننا أو وعته الذاكرة نروى فيستمع إلينا الآخرون، ثم نتبادل معهم الأدوار نسمع نحن ويقومون هم بدور الرواية والحكى، نحكى أحلام النوم وكوابيس الليل وننسج قصصا عن أمنيات القلب والحياة، ونصنع من الوهم واحلام اليقظة شيئا يصلح للسرد والرواية. ونلقى السمع بشغف إلى حكايات وقصص الآخرين ونتعجل سماع روايات الآخرين مما سمعوه هم، حتى إذا لم يكونوا هم أنفسهم أصحاب الأحداث أو الوقائع أو شهودها.

من كل ما تقدم نستطيع أن نؤكد أننا نعيش وسط عالم تملؤه الحكايات. عالم لا ينقطع منه القص والرواية، عالم مستمر من السرد والحكى، قد يكون غيرنا هم مادة حكاياتنا لكننا سوف نصبح بدورنا مادة لحكايات الآخرين.

نسرد ونروى ويسرد غيرنا ويبتكرون ويزيدون ويزخرفون فيزداد فن السرد ثراء وتنوعا. وربما نردد قول باشلار "إن ما انشأ الإنسانية هو السرد"(١) لكن هل توقفنا قليلا لكى نتعرف على فن السرد؟ ولكن قبلها نطل على تعريف المصطلح.

---

(١) غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت: ص(٦٥).

السرد :

وردت فى القرآن الكريم مرة واحدة : يقول التنزيل " أن اعمل سابغات وقدر فى السرد واعملوا صالحا إنى بما تعملون بصير "[1] وفى صفة (كلام رسول الله ﷺ) انه كان لا يسرد الحديث سردا اى يتابعه ويستعجل فيه[2] .

والسرد هو المتتابع[3] وقيل لأعرابى أتعرف الأشهر الحرم ؟ قال نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، الفرد رجب والثلاثة السرد ذو القعدة وذو الحجة والمحرم. والسرد فى اللغة "هو تقدمة شىء إلى شىء وتأتى به متسقا بعضه فى إثر بعض متتابعا." ويقال فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وسرد الدرع نسجها وربط كل حلقتين وسمرهما[4]، والسرد هو اسم جامع للدروع وسائر أنواع الحلق، سردها أى نسجها، المسرد أى اللسان.

ويقول (الزجاج) السرد هو السمر، والسرد موضع من الأرض، والسرد عند البلاغيين العرب مرادف للنظم فيقول (عبد القاهر الجرجانى) " النظم هو تعلق الكلم بعضها ببعض، وبعضها بسبب من بعض "ثم يعود ليفسر كيفية هذا النظم فيقول " وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه من ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض..إلخ[5] .

أما شروط النظم عند (عبد القاهر) فيوضحها فى كتابة (دلائل الاعجاز) فيقول " انك ترتب المعانى أولا فى نفسك. ثم تحذر على ترتيبها الالفاظ فى نطقك[6] : "وإنا لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعانى لم يتصور أن يجب فيها نظم وترتيب" [7] . ويكاد (جاستون باشلار) يكرر نفس السطور مع تغير طفيف فى بعض الكلمات فرضتها بالطبع ظروف التطور الحضارى ولغة العصر ولكن يظل المعنى واحدا،

---

(١) "سورة سبأ" الآية (١١).
(٢) ابن منظور :"لسان العرب"، ج٣، مادة سرد ص (١٩٨٨).
(٣) نفس المصدر السابق، ص (١٩٨٧).
(٤) "المعجم الوجيز"، مجمع اللغة العربية، القاهرة : ط١، ١٩٨٠ ص (٣٠٨).
(٥) عبد القاهر الجرجانى، "دلائل الاعجاز"، القاهرة : مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ط٦، ١٩٦٠، ص(١٢)، تحقيق محمد رشيد رضا.
(٦) نفس المصدر السابق، ص (٤٩).
(٧) نفس المصدر السابق، ص (٤٩).

ويقول (باشلار) عن تكوين الحدث السردى " لا تتجمع الحوادث على امتداد الوقت مثل حبات مباشرة وطبيعية، فهي بحاجة إلى التراتب والانتظام منظومة عقلانية أو اجتماعية تمنحها معنى وتاريخا"(١) . وللجاحظ رأى قريب من ذلك ولكنه يركز على الصياغة وتصوير المعنى وأرائه متفرقة فى كتابة (الحيوان)(٢) .

وبعد هذه المقدمة اللغوية علينا أن نفحص الجذر التاريخى الذى خرج منه هذا المصطلح.

الأصل التاريخى للمصطلح :

يعود الأصل التاريخى للمصطلح إلى الكلمة اليونانية القديمة (Mythos)، وهذه بدورها تعنى بالتحديد الدقيق قصة تقليدية(٣) . ويعتبر كتابى (أرسطو)، "فن الشعر"و"الخطابة" من أقدم النصوص النقدية التى تعرضت بقدر معقول من التفصيل لماهيه السرد. كما يمكن أن نضم كتاب (هوارس) فن الشعر إلى تلك المرحلة المبكرة، التى تعرض فيها المنظرون لقضية السرد. وبخصوص الاسهام العربى فى تلك القضية فيمكن للبحث أن يعتبر كتاب "العبارة" لابن سينا من أهم الإسهامات النظرية فى ذلك المضمار.

مدخل تاريخى :

وقد يعتبر دارسوا الآداب الغربية أن (هوميروس) هو أول من مارس دور الراوى بشكله الفنى المعروف فى الآداب العالمية.

لكن البحث يتحفظ كثيرا بازاء تلك القضية، حيث أن النصوص الأدبية التى تم الكشف عنها وتحقيقها فى الفترة الاخيرة من إبداع المصريين الاقدمين والتى تسبق الابداع الاغريقى يتبدى فيها أدوار الراوى والقص غير مباشر والحوار والمونولوج الداخلى..إلخ(٤) .

---

(١) غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ط١، ترجمة خليل احمد خليل، ص(٦٥).

(٢) الجاحظ، "الحيوان"، القاهرة : مكتبة مصطفى الحلبى، ط٢، تحقيق عبد السلام هارون، د.ت.

(٣) R. Scholes & R.K., OP. Cit.

(٤) فى هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب "الادب المصرى القديم" د. سليم حسن، وكذلك ميريام ليشتهايم "الادب المصرى القديم"، أربعة اجزاء، وغيرها من الكتب.

ويمكن اعتبار كتاب (كلارا ريفيز) Clara Reeves هو أول نص وضـع باللغة الانجليزية لدراسة أصول وتقاليد السرد ولقد ظهر هذا الكتاب للمرة الأولى فى عـام (١٧٨٥) تحـت عنـوان "the progress of romance through times" ، "countries and manners ' والكتـاب يرصـد بعض المحـاولات فـى فهم طبيعـة السـرد مـن خـلال التعـرض لبعـض النصـوص الأدبيـة المشـهورة القديـم منهـا والمعاصر بالنسبة للكاتبة مثل رحلات جليفر، روبنسون كـروزو، ترسـترام شـاندى وقلعـة أو ثرانتـو، كمـا أن المؤلفـة تعرضـت بـالفحص لبعض أنـواع أخـرى مـن الحكايات والقصص، وبالقياس لتلـك الفترة فلابـد أن نقـول أن عملهـا كـان ذا فـائدة كبيرة.

ولقد أفاد دارسو الادب ومنظرو النقد الادبى من كتابات أخرى جاءت إلـى حقل الأدب من مجالات عديدة مختلفة مثـل (جيمـس فريـزر) صـاحب "الغصـن الذهبـى" الذى قدم معلومـات قيمـة وحيويـة حـول العلاقـة بيـن الأدب والثقافـة بيـن الشـعوب البدائية. كما أن مثل هذه المعلومات قد حفزت كثيرا مـن البـاحثين للاهتمـام بقضيـة السرد الروائى، مثل (جيسى ويستون Jessie weston) "من البدائية إلى الرواية". ثم جاءت إسهامات علم النفس فشارك (يونج) بدراسات لإبراز العلاقة التـى تنشـأ بيـن الأدب والعمليـات العقليـة للفـرد. ثـم جـاءت محـاولات البـاحثين لاخضـاع الأدب الشفاهى للبحث والدراسة. بل يصل التطرف إلى حده الأقصى عند واحد من أعمـدة الدراسات الادبية (ميلمان بيرى) حيـث يقـول "يتكـون الأدب مـن جزئيـن رئيسـيين، ليس بسبب وجود ثقافتين ولكن لأنه ببساطة يوجد نوعين من الصياغات أوالأشكال، أحدهما شفاهى والشكل الآخر مدون[١]

وقبل محاولة التحديد الدقيق لمصطلح السـرد فإنـه يتوجـب ان نسـتعرض بعـض الاجتهـادات فـى محاولـة تحديـد المصطلـح وهـى المحـاولات التـى اتيحـت للبحـث الاطلاع عليها ومناقشتها.

تعريف المصطلح :

يذكر (شولز وكيلوج) فى كتابهما طبيعة القص / السرد "اننـا نعنـى بالسـرد كـل تلك الأعمال الادبية التى تتميز بخاصيتين.

---

[١] Rebort Scholes, R Keolgg. OP. Cit. p. (18).

١- وجود قصة أو حكاية

٢- توفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها (Story teller) ثم يستبعدان فن المسرح من ذلك التعريف "أما الدراما المسرحية رغم إنها قصة ويتوفر لها شخصيات فإنها لا يوجد بها رأو لأنها تؤدى مباشرة كما يطلق عليها (أرسطو) محاكاة لأحداث نجدها فى الحياة" [١] . ثم يستبعدان أيضا الدراما الغنائية الشعرية لأنها - عندهم - تمثيل مباشر، ويقصران السرد على وجود راو يتكلم لنا ويحدثنا ويحكى لنا عن حادثة أو فعل ويضربان المثل (بروبرت فورست) فى رواية (الاحمر المتلاشى) ثم يضعان إطارا حاسما لمعنى السرد فى الصياغة التالية :

"من أجل كتابة نص سردى فلابد من وجود راو لا أكثر ولا أقل وحكاية . فقط هذا كل ما نحتاجه".[٢] ويقول (موريس بيجا) "السرد هو أى عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة" [٣] . وتقول (جروترد شتاين) إن الحكى أو السرد هو "ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأى طريقة عن أى شيء يمكن حدوثه / حدث بالفعل / سوف يحدث بأى شكل"[٤] .

ويعرف (ثروت اباظة) "السرد القصصى بضرورة استناده إلى مغزى أخلاقى فى الأساس أو هدف أو فكر، حتى يقول بها القصاص شيئا مهما يكن هذا الشيء قد يدعو إلى تحطيم الاخلاق أو يدعو إلى إكبار الاخلاق[٥]، هذا عن هدف السرد، أما عن فنيته فهى عنده "فى اختيار الكلمة المؤدية"[٦]، مع الايجاز والبعد عن "تفاصيل الواقعية الطويلة الكثيرة الجمل" [٧]، وبدلا منها يحبذ الصور السريعة المتتالية التى تشبه توالى المشاهد السينمائية (التى تنبهر لها النفس)[٨] .

---

(١) Robert scholes, R Keolge OP. Cit. .p (1 - 4).

(٢) Robert scholes, R Keolge IBD, p. (4)

(٣) Morris Beja, "Film & Litrture", New york: Longman, 1980.

(٤) Morris Beja, IBD.

(٥) ثروت اباظة، "السرد القصصى فى القرآن الكريم"، القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت ص(٦).

(٦) ثروت اباظة، نفس المرجع السابق، ص(٨).

(٧) ثروت اباظة، نفس المرجع السابق، ص(٩-١٠).

(٨) ثروت اباظة، نفس المرجع السابق، ص (١٠ـ ١٣).

أما (جوزيف ميشال شريم) فيعرف السرد "بأنه كناية عن مجموعة الكلام الذى يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارىء"(١)، ويعرف (بيرس لوبوك) السرد عندما يطرح سؤاله حول ماهية القصة ؟ فيقول "قبل كل شيء هناك تتابع فى صور الحياة التى تعيشها أجيال معينة وكذلك فى رأية أنها النمو من فكرة والتطور بها"(٢) بهدف تقديم وعى متسع الزاوية يعادل تجربتنا وخبراتنا فى الحياة ويثريها.

والسرد عند (أيه. ام. فورستر) هو قص أحداث مرتبة فى "تتابع زمنى" حيث يأتى فيها الغذاء بعد الإفطار والثلاثاء بعد يوم الإثنين والإنحلال بعد الموت...إلخ(٣)

ويقول (محمد حسين هيكل) (٤) بأن السرد هو القدرة على التصوير ونقل خبرات وتجارب البشر والتقاط صورة حياة الجماعة التى يعيش فيها الكاتب واثباتها على الورق. أما (عيسى عبيد) فيذكر بأن الرواية هى الاعتماد على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة والمجردة(٥) .

أما (ب. د. هويوه) فينشر عام ١٧١٠ تعريفا يقول مؤداه بأنه الأحداث المتخيلة لمغامرات غرامية تكتب بالنثر وبطريقة فنية هدفها المتعة والعظة(٦) ويركز (فيلدنج) على الشكل الملحمى للقص مع أهمية إبراز أبعاد الشخصيات (٧) .

أما الماركيز (دى صاد) فلا يهمه من الرواية إلا مغزاها الأخلاقى وشحنة المشاعر التى تستنفر القارىء وتشككه فى أفكاره الراسخة (٨) ويعرف (جان لوفيف) السرد بقوله " إنه كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقى فى بعديه المادى والمعنوى ويقع فى زمان ومكان محددين ويقوم فى اغلب الاحيان معكوسا من خلال منظور أو اكثر بالاضافة إلى منظور الراوى (٩) .

---

(١) جوزيف ميشال شريم، "دليل الدراسات الاسلوبية"، بيروت : مؤسسة الدراسات الجامعية، ط١، ١٩٨٤، ص(١٦).

(٢) بيرس لوبوك، "صنعة الرواية"، بغداد : وزارة الاعلام والثقافة، ١٩٨١، ص (٣٧-٣٨).

(٣) ايه. ام. فورستر، " اركان القصة " القاهرة : دار الكرنك، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، الالف كتاب عدد ٣٠٦، ١٩٦٠، ترجمة كمال عياد، ص(٩)

(٤) امينه رشيد (د)، " حول بعض قضايا نشأة الرواية "، القاهرة : مجلة فصول، مجلد ٦ عدد٤ .

(٥) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٦) نفس المصدر السابق ص (١٠٩).

(٧) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٨) نفس المصدر السابق ص (١١٠).

(٩) سيزا قاسم (د)، "بناء الرواية"، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ط١، ص (٢١)، ١٩٨٦ .

أما (ميك بال) فإنها لا تشترط أن يكون السرد نصا لغويا وأن النص السردى عندها هو الذى يشترط فيه فقط وجود أداة تقوم على روايته أو سرده أو حكايته من خلال سلسلة من الأحداث المنطقية التى تروى أو تحدث أو التى تدرك بواسطة الشخصية(١) .

يقول صدوق نور الدين بأن السرد هو علاقة بين مرسل ومستقبل من خلال وسيط هو اللغة فى حالة السرد الأدبى ويشترط التزمين للأحداث كيما تظل مبنية على التشويق الناتج عن التساؤل الهادف لربط الأسباب بالمسببات، أسباب الوقائع والأحداث والقضايا، بدوافعها .

ويشترط له أيضا وجود عنصر الرأوى الذى هو حامل السرد / المعرفة(٢) ويذكر (دنيس دنيتو) بأن السرد يتم من خلال أى وسيط مرأى أو مسموع..إلخ هو فى الأساس حكاية أو قصة ولكن بعض أنواع القصة أو الحكى لايبنى بالضرورة من سلسلة الاحداث، وللسرد عند (دى نيتو) عناصر يسميها مفردات السرد Narrative Elments،" "وتتكون بشكل رئيسى من التيمة، الحبكة، المكان، الزمان، الشخصيات، ومجموعة العلاقات فيما بينهما(٣) .

والسرد عند (وين بوث) : "هو حيلة أو وسيلة لإخبارنا بأحداث من خلال شخصية الراوى"(٤) . وفى كتابه بناء الرواية يقول (أدوين موير) حول مشكلة السرد بان كل رواية أوقصة لابد أن تروى أحداثا تجرى وفق نظام معين وأن الفرق بين أى قصة وأخرى هو فى ذلك النظام، والقص عنده "سلسلة من الأحداث... وهى بوجه عام خارقة للعادة.. ونظام تسلسل الاحداث عنده يدفع للتشويق وبروز السؤال الدائم ماذا بعد ؟"(٥) .أما (يمنى العيد) فترى بأن السرد الحديث لم يعد هو التركيز على فعل الشخصيات المرتبطة فيما بينها بعلاقات وتتحرك بناءا على حوافز تعود إلى حبكة أو عقدة، ومن ثم إلى نهاية أو حل بل أن

---

(١) Meik Bal, "Narrtology", Toronto : Toronto University Press, 1985, p (11-25).

(٢) صدوق نور الدين، "السردى والشعرى"، بغداد : دار الشؤون الثقافية، افاق عربية، س١٢، ع ٣، ١٩٧٨، ص(١٣٨) .

(٣) Dennis Denitto, "Film Form &Feeling", N.y: Harper, 1985, (P. 5).

(٤) Booth, "Rhetoric of Fiction", Chicago. Chi. Univ. Press, 1963, p.p. (3-8)

(٥) ادوين موير، "بناء الرواية"، القاهرة : المؤسسة العامة للتاليف والانباء والنشر و الدار المصرية للتاليف والنشر، ترجمة ابراهيم الصيرفى،١٩٦٥ص (١٣ ـ١٥).

السرد عندها هو "القول - Discours، من حيث صياغة الحكاية أو هو قامة بنيتها الروائية من حيث مجال التقنية وكيفية السرد أو شكله... حيث تهمل الحكاية ويركز على نمط القول المحدد لنمط البنية" (١) .

ويورد(جيرار جينت) تعريفا قديما وكلاسيكيا يأتى به على سبيل الحصر لمجموعة التعريفات الخاصة بالسرد، ونقدمه هنا لطرافته حيث يقول إن الحكى هو الحدث، ولكنه ليس الحدث الذى نحكيه الآن وإنما هو الذى يتعلق بشخص ما يحكى لنا شيئا أى أنه فعل الحكى (السرد) ذاته(٢) .

اما (شلوميث ريمون كينان) فتعرف السرد على النحو التالى هو التواصل المستمر الذى من خلاله يتجلى السرد كرسالة يتم تبادلها بين المرسل والمتلقى / المستقبل(*) .

اما (ابن المقفع) فقد شرع تلخيصا غاية فى الايجاز، ربما، نجد صداه مفصلا فيمن تلوه من مؤلفين، أثبت البحث بعض أقوالهم، فيما تقدم، حيث يقول عن كتابه (كليلة ودمنة) "وقد جمع هذا الكتاب لهوا وحكمة، فاجتباه الحكماء. لحكمته، والسخفاء للهوه"(٣) . فالسرد عنده ضرورة تعليمية، وهو مشتمل على خطاب مباشر للعقل، ولكنه مغلف بإطار زاهى الألوان يخلب النفس ويشد النظر وخطاب العقل هذا يستعين باللهو والسمر(٤)

ولقد سبق أن بين البحث أن أحد معانى السرد فى اللغة وهو اللهو والسمر، وهو أيضا الهدف نفسه الذى يحدده (أرسطو) فى فن الشعر، ثم من بعده (هوراس)، فيقول "غاية الشعراء إما الافادة أو الإمتاع "، أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة... فلتكن القصص التى أريد بها الإمتاع قريبة من الواقع قدر المستطاع..إلخ(٥) .

---

(١) يمنى العيد (د)، "الراوى الموقع والشكل"، بيروت: مؤسسة الأبحاث، ص(١٢٥).

(٢) G. Genette, " Discourse du Recit, Figures "III, Paris : Seuill, p (71).

(٣) ابن المقفع، "كليله ودمنه" بيروت: دار الجيل، (د.ت) مكتبة المتنبى، بالقاهرة.

(٤) عبد الفتاح كيليطو، "الحكاية والتأويل، دراسة فى علوم السرد العربى"، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨، ص (٣٦).

(٥) .هوراس، "فن الشعر"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، ١٩٧٠، ترجمة د. لويس عوض، ص (١٣٢).

(*) S.R. Kenan, "Narrative Ficton", London, 1984 .

ولقد اقتصرت الدراسات والأبحاث النظرية حول قضايا السرد الروائي، في حقل النقد الأدبي قبل (باختين)، والذي استفاد هو الآخر كثيرا من مجمل الحصيله النقديه التي أنجزتها جماعات الشكلانيين الروس قبل عام ١٩٢٩ حين دفع إلى المطبعة بكتابه "شعرية دوستويفسكي " والمعنون كذلك "قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي"(١) على جملة محددات تعين بعض مشكلات السرد فالسرد الروائي عند (أيه. أم. فورستر) هو كل عمل خيالي بالنثر يزيد على خمسين ألف (٥٠٠٠٠) كلمة وهو لايعترف إلا براو وحيد يتحمل بمفرده عبء السرد.أو كما يسميه هو الحكاية والتي يجعلها بمثابة القلب من جسد العمل الفني وتجري دائما على لسان المؤلف، حتى عندما يقدم مختلف الشخصيات أو ما يسميهم (بالناس).

عناصر، أو عوامل السرد :

يتردد في الكتابات النظرية الخاصة بالسرد عبارتان رئيسيتان، رأى البحث أنه من الأفضل ضرورة تحديد معنيهما ووالوقوف على جوانب الاختلاف أو الاتفاق فيما بينهما هما "عناصر السرد" و"عوامل السرد".

أ. عناصر السرد

فالعنصر في اللغة هو الأصل أو كما يقول الأزهري في (لسان العرب)؛ العنصر هو أصل الحسب(٢)، وهو عند الفلاسفة "آخر ما ينتهي إليه تحليل الأجسام فلا توجد فيه قسمة الا إلى أجزاء متشابهة" (٣).

أما العوامل ومفردها عامل، هي ما عمل عملا ما أو احدث فعلا أوأثرا في غيره، وعند (ابن منظور) هي الأرجل أو قوائم الدابة التي عليها تتحرك(٤) . وهنا

---

(١) ب. باختين، " قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي"، بغداد : دار الشئون الثقافية، سلسلة المائة كتاب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، ط١، ١٩٨٦، ونفس الكتاب تحت عنوان "شعرية دستويفسكي" لنفس المترجم والمراجع ط١، الدار البيضاء : دار توبقال، ١٩٨٦، ويشار في الهوامش إلى دراسات فيكتور شكلوفسكي، بوريس توماشفسكي، وك. خلا بيف، وآخرين، ص (٣٩٤ - ٣٩٦).

(٢) ابن منظور، "لسان العرب"، مصدر سابق، ص(٣١٣١).

(٣) مراد وهبه (د) وأخرون، "المعجم الفلسفي"، القاهرة : دار الثقافة الجديدة، ط٣، ص(٢٨).

(٤) ابن منظور، نفس المصدر السابق ص (٣١٠٩).

يمكن القول بأن عناصر السرد هى جملة المكونات الرئيسية التى من دونها لايقوم للسرد قائمة ويصبح النص موضع الفحص بعيدا عن حقل السرديات.

أما العوامل السردية فهى جملة الاختيارات والطرق التى يمكن للعناصر السردية أن تتشكل فيها لتصبح موضوعا للسرد.

ومن هنا فعندما يتوفر للنص جملة العناصر المكونة للسرد يصبح نصا سرديا، فلقد حقق شروطه الخاصة بالتكوين الأصلى، لكن التركيب والصياغة، أو الانتظام فى سياق ما هو ما يعنيه البحث باستخدام العوامل السردية بفنية ما أو شكل أو أسلوب خاص. ذلك أن فنية الشيء هو فى ترتيب عناصره وانتظامها، وهذا النظام أو الترتيب هو العامل الأساسى فى مسألة توصيل الرسالة الفنية من (المؤلف / المرسل) إلى (الجمهور / المتلقى). وهذه من شأنها إما أن تولد لدى الجمهور شوقا وتلهفا لمتابعة العرض السردى أو خمولا وبلادة وعدم رغبة فى مواصلة تلقى الرسالة.

عناصر السرد.

رغم الخلاف والتباين الذى يمكن ملاحظته فى الدراسات النظرية الخاصة بالسرد، فإنها جميعا تتفق حول بعض الخطوط العريضة فى تحديد العناصر المكونه للسرد. وأن تحديد هذه العناصر لم يكن سهلا، كما أنه لم يتم بين يوم وليلة. فحتى زمن قريب لم يكن هناك اتفاق على ماهية هذه العناصر، هذا إذا ضربنا صفحا عن فوضى استخدام المصطلح، بل إن ناقدا كبيرا مثل (بيرسى لوبوك) يسجل على زملائه قصورهم الشديد، فبعد أن يوضح بأن بناء الرواية واضح وظاهر لكل عين ترى وعقل يفحص ويقول :

"هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين وضوح الحجر والخشب تدخل فى بناء الرواية، ومن الضرورى معرفة الغاية من وجودها"(1) .

ثم يقدم اعترافه الهام حول قصور النقد فى التعرف على ماهية الرواية "لقد كان نقدنا القديم بعيدا بشكل غريب عن واجب البحث والتقصى.... إن الجمل التى تحت تصرفنا لاتحمل معانى محددة ولم تصقل أو تترسخ وهى تنتقل من قلم ناقد إلى ناقد

(1) بيرسى لوبوك، "صنعة الرواية"، مصدر سابق ص (٣٠).

آخر. فما الذى نفهمه من عبارات مثل القصص الدرامى أو القصص التصويرى، أو القصة المشهدية أو المطلقة؟"(١).

صحيح أن انواع السرد وأشكاله متعددة، لكنها لم تكن غامضة أو مجهولة وكل كتاب الرواية يمارسون إبداعهم الفنى فى سهولة، فلم تكن القضية هى أشكال السرد وأنواعه ولكن إدراك خصائصه واستخراج مميزاته والوقوف على متطلبات كل انواع السرد والأشكال التى يمكن من خلالها تقديم قصة أو حكاية. ولقد أورد (أرسطو) فى كتابه "فن الشعر" بعض العناصر التى اخذها عنه النقاد فيما بعد وظل الميراث الأرسطى سائدا لقرون طويلة لايحيد هذه المسافة كبيرة عنه النقد ولا يجاوزه. وحفظت لنا الدراسات النقدية قائمة ثابتة حول عناصر السرد المعروفة منذ ذلك التاريخ (القصة، الحبكة، الشخصيات...الخ). وإذا كان (أرسطو) يعطى الأولوية للحبكة حيث يقول انها روح المحاكاة فإن ناقدا مثل (أ.م. فورستر) يعلى من شأن الشخصية خلافا لرأى أرسطو. كما أن الدراسات النقدية العربية ظلت مواكبة لما هو سائد فى العالم الغربى ولم يشذ عن ذلك تلك الدراسات التى جعلت من القصص القرآنى مجال بحثها، فهى ترصد أيضا عناصر القص القرآنى فتصنفها شخصيات، حوادث حوار...الخ (٢)

ولقد أخذ النقد الحديث بأسباب التطور الحادث فى شتى مناحى الحياة واكتسب معارف جديدة وربط نفسه بوشائج قربى بعلوم مختلفة فأحرز مكتسبات جديدة وارتاد النقد الحديث آفاقا لم تكن معروفة، وتطلب منه ذلك تجديدا وابتكارا فى أدوات البحث حيث لم تسعفه أدواتة القديمة وجدد النقد أيضا فى المصطلح عندما بات - المصطلح - قاصراعن تلبية احتياجات النقد الحديث، كما اشتقت مصطلحات جديدة. ولم تعد السببية هى جوهر البناء الحكائى فى سرد القصة، كما لم تصبح تعريفات (فورستر) مقبولة وتهاوى أيضا تعريف (جيرترود شتاين) الفضفاض عن السرد حيث كانت تراه على النحو التالىهو "مايقوله اى شخص، بأية طريقة حول أى موضوع حدث أو قد حدث بالفعل أو سوف يحدث بطريقة ما"(٣).

---

(١) بيرس لوبوك نفس المصدر السابق ص(٣١).

(٢) محمد احمد خلف الله (د). "الفن القصصى فى القرآن الكريم"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ط٤، ١٩٧٣، ص(٢٦١-٣٠٧).

(٣) William Luher &Peter Lehman,"Authership and Narrative In Cinema",. Newyork :Capricon Books, 1977,P. (173).

وتضافرت الجهود النقدية في مجال تأسيس علم جديد تصب فية القضايا النظرية الخاصة بالسرد وصار ذلك العلم معروفا في النقد الحديث بأسم (السرديات Narratology).

كما أن حيرة النقد قد تضاعفت عدة مرات أمام إبداعات المؤلفين الروائيين الرافضين لذلك الشكل التقليدي من أشكال الابداع - والذي يعتمد على قصة تتألف من أفعال وأحداث، تحدث في الزمن القصصي... وتدور حول مادرجنا على تسميتة بحبكة القصة(١)، وهذا النوع من الكتابة لايرجو منه مؤلفه محاكاة الحياة أو الواقع، وهو أيضا لا يهدف إلى تمثيل الحياة وان كان من غير الممكن أن يستطيع أن يفهم العرى الوثيقة التي تربطه بالحياةُ فقط إنه إبداع يرتبط بالحياة على نحو ما، "تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة"(٢) .

إن إسهامات هذه النوعية من الإبداع قد فتحت الطريق أمام "منطقة جديدة من الحياة فأضافت وظيفة عقلية ووجودا نفسيا لمنطقة الدافع والفعل"(٣)

وأصبحنا أمام نوعية من الإبداع لاتحاكي الواقع وليست انعكاسا له ولا تطمح في أن تكون كذلك وإنما غاية ما تبتغيه من قصد هو إثارة عقل المتلقي من خلال صياغات تعبيرية بواسطة تشكيلات لغوية تعتمد على علامات لكي تمثل المعنى المراد إيصاله أو أن تكشف عن خبرة أو تجربة.

"ولم تعد المتعة المطلقة هي ما يفتننا في رواية الحدث... أو نكون مشدودين إلى سرد الأحداث العنيفة "(٤) . لقد اصبحنا في مواجهة ابداع فني مختلف فهو ليس "انعكاسا عن الواقع ولا ظلا له... وليس هو محاكاة أفلاطونية له... إنه وجود مستقل بذاته"(٥) وتأسس من خلال نظام علامات لغوية.

---

(١) نبيلة ابراهيم (د)، "قص الحداثة"، القاهرة: مجلة فصول، عدد (٤)، مجلد٦، ١٩٨٦، ص (٩٦).

(٢) نفس المصدر السابق.

(٣) روبرت همفري، "تيار الوعي في الرواية الجديدة"، القاهرة : دار المعارف، ترجمة د.عبدالرحمن الربيعي، ١٩٧٤، ص(٤٣).

(٤) ادوين موير، "بناء الرواية"، القاهرة :المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، ١٩٦٥، ص (١٦)، ترجمة ابراهيم الصيرفي، مراجعة د. عبد القادر القط.

(٥) رولاند بارت، "التحليل البنيوي للقصة القصيرة"، بغداد : دار الشئون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، عدد ٢٥٩، ترجمة د. نزار صبري، ص (١٠).

وتضافرت الجهود النقدية والمقاربات النظرية فى مجالات السرد كى تؤسس فهما أعمق ورؤية أكثر وضوحا، وتأسس بناء على ذلك علم جديد تصب فيه القضايا النظرية المتصلة بالسرد وأطلق أصحاب ذك الجهد على مادتهم النظرية الجديدة اسم (نظرية أو علم السرديات).

ولم تكن حيرة النقد وقصور أدواته، ولا اكتشافات العلوم الحديثة فقط هى الحافز خلف ذلك الجدل العنيف الذى أسقط عروش النقد القديم، ولكن استنفاذ أغراض المدرسة الواقعية وقصورها منذ فترة طويلة كان هو الدافع وراء تلك الثورة النقدية، ولعل نقد الإله الإغريقى القديم (مومس) لزملائه الآلهة الذين سكتوا على النموذج البشرى الذى صنعه الإله (فولكان) من الطين فيقول إنها واقعية ساذجة مصنوعة ويزيدمن نقده اللاذع ويقول إن ذلك النموذج لم يزوده فولكان بنافذة فى الصدر تسمح فى أى حال للإحساس أو للأفكار أن تخرج بسهولة من صدره إلى النور.(١)

السردية Narrativity

هى مجموعة الأحكام والقواعد التى تنتظم شكلا أو كيانا محددا، وتنظيما منطقيا والتى تختص بمناقشة الأجزاء والمقاطع والنصوص التى يتشكل منها السرد ومن ثم فإن النظرية تلك تسمى بنظرية السرد، أو السردية. وهى تقوم على تشخيص وإبراز الخصائص الأساسية والسمات المميزة التى ينهض السرد على أساسها(٢) ومن خلال شخصياتها الأساسية نتمكن من تعين المادة السردية وبعد حصر هذه السمات أو الخصائص الضرورية التى فى حال توفرها يمكن أن يصبح النص المعرض (سرديا) ويمكن أن ينطلق الناقد إلى نقطة أبعد هى القدرة على وصف الطريقة التى يتشكل منها ويصاغ كل ما هو سردى. أن توفر هذه الادوات الفنية وامتلاك ناصية استخدامها يتيح لنا ان نجيب على السؤال الأساسى.

ما النصوص السردية ؟ ومما يتشكل السرد ؟

---

(١) Dorrit Cohen, "Transparent Minds", Op. Cit., University of Toronto Press, 1985 P. (1)

(٢) Micke Bal, Op. Cit., Toronto: PP. (3-5)

قد يرى البعض من النظرة الأولى بأن الكيان والمادة السردية تتوفر دوما فى القصص والروايات والحكايات وبعض المواد الصحفية وقد يرى البعض أن النكات والفواصل الهزلية هى أيضا كيانات سردية ووجة نظرهم أن مصطلح (نص) ليس بالضرورة مصطلحا لغويا بحتا فاللغة فى جوهرها ليست الا معنى "فأنت ترتب المعانى أولا فى نفسك"[1] ثم تأتى بالألفاظ الملائمة فى النطق بذلك المعنى والمعنى المراد توصيله إلى المتلقى يتوسل إليه من خلال تراكيب لفظية ومعنوية أو غير لفظية .

وذلك أن اللغة ليست توسطا بين الشيء ومدلوله بل هى نسيج هذا الشيء فى لحظة معنى وأن هذا النسيج هو (شكل) ذو (معنى)"[2] وأن ترتيبها فى صياغة محددة هو وحده المسؤل عن إبراز المعنى بل شكل وتركيب الصياغة هو الذى يطلق المعانى من عقالها ويفك أسر سجنها[3] . ومن هنا يمكننا أن نقول أن أى نص يتكون من نظام إشارى لغوى (لفظى أو غير لفظى) يستطيع أن يثير فينا مشاعر وأحاسيس وأن ينتج بداخلنا ردود وأفعال مجددة إزاء معانى محددة هو نص سردى بكل المقايس ومن هنا فإنه يجوز لنا أن نقدم التعريف التالى لمفردات للنص السردى:

الإيماءة:

هو كيان أو تكوين محدد يتشكل من علامات لغوية يمكن روايتها شفاهة، أوكتابة، أو بالصورة، أو بالرسم ، أو بالإيماءة أو فى أى صيغ أخرى ممكنة وهى تروى أو تقدم بطريقة خاصة تعتمد على سلسة من التحولات والوقائع والأحداث التى تدور حسب منطق ما داخل إطار زمانى والتى تدور أو تجرى أو تدرك بواسطة شخص ما.

ولكى ينأى هذا التعريف عن الالتباس أو الغموض فإنة من الضرورى التوقف أمام بعض الكلمات الواردة فيه والقيام بتحديدها على نحو دقيق مما يقرب هذا التعريف إلى الاذهان وييسر سبل استخدامه والتعرف عليه والحكم من خلاله.

---

(١) عبدالقاهر الجرجانى "دلائل الاعجاز"، مصدر سابق، ص (٣-٥).

(٢) رولان بارت، "التحليل البنيوى للقصة القصيرة"، مصدر سابق، ص (١٣).

(٣) عبد القاهر الجرجانى "اسرار البلاغة"، القاهرة: مكتبة القاهرة، الجزء الاول، ط٣، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجى، ص(٩٥-٩٧).

أ- حدث

والحدث من الحدوث، أى كون ما لم يكن فى الماضى ثم احدثه الله وحدث أمر أى وقع(1) أو كون الشىء بعد أن لم يكن وهو أيضا أول الشىء وابتداؤه، والحادثة هى الواقعة أو النائبة ومنها الحدثان أى الليل والنهار.

ب -واقعة، وقائع.

الواقعة هى صدمة الحرب والواقعة هى يوم القيامة. والوقيعة هى القتال والجمع وقائع ويقال وقع الحق أى ثبت.والوقائع هى الأحوال. ووقائع العرب أى أيام حروبهم.

جـ- فعل.

هى كناية عن كل عمل متعد أو غير متعمد.

وعلىذلك وبناء على ما تقدم فإنه يمكننا الآن الوصول إلى تحديد واضح وقاطع حول ما اسميناه بعوامل السرد.

وتلك العوامل هى التى يؤسس عليها فعل السرد ومن دونها لايمكن ان تقوم هيئة أو يفهم منه معنى فلابد للنص السردى من وجود شخصى يوكل إليه عملية السرد (راو) ويلزم أيضا وقوع عدد من التحولات من حالة إلى حالة أخرى توصف بالوقائع ثم تصل إلى مرتبة الفعل وهذه الأفعال يؤديها ممثلون أو شخصيات وهى ليست بالضرورة عناصر بشرية.

فالفاعل هنا بمعنى من تسبب فى الفعل أو خبره أو صار مادة الخبرة لدية وعلينا هنا أن نبين أن الأفعال والوقائع والتحولات إنما تدور فى حيز لمكان ما سواء كان واقعيا أو متخيلا .

وإن هذه الوقائع التى يحتويها النص وبغض النظر عن قيمتها وأهميتها فى النص فإنها دائما تستغرق وقتا، وهذا الزمن أو الوقت الذى تستغرقه الوقائع والأحداث هو حالة افتراضية ولكنها ضرورية من أجل خلو التواصل والاستمرارية داخل النص السردى. وهذا يعنى أن الزمن هنا حالة وجوبية يفرضها منطق العمل .

---

(1) ابن منظور، "لسان العرب"، مصدر سابق،؟ ص (٧٩٦).

الفنى ولازمة من أجل تسلسل النص السردى وهو يعنى ضرورة الاشارة إلى الزمن ووصفة داخل النص السردى. إذن يمكن لهذه الدراسة أن تستخلص الآتى :

يقوم السرد ويتأسس على تمثلين أساسيين يكونان مادة، السرد من خلال تصويرها داخل النص ويختلط كل منهما بالآخر بنسب مختلفة وعلاقات متفأوتة.

فالأحداث والوقائع من ناحية والشخصيات والمدركات والأهداف من ناحية أخرى (١) ويعود (جيرار جينيت) ليقول ربما كان الفرق الواضح بينها هو أن الشخصيات والأشياء تحدد وتمثل فى المكان وأن الاحداث والوقائع توصف من خلال معطيات وتوالى الزمان(٢)· وتعود (ميك بال) لتطوير فكرتها عن عناصر السرد إلى عناصر ثابتة و أخرى متغيرة أو بعبارة أخرى إلى

(١) مدركات حسية، (أشياء – Objects)

هى مدركات حسية ودوافع وأهداف. وهذه يمكن تعريفها أو تحديدها ليس فقط بكونها شخصيات وأبطال وأشياء ولكن يمكن إضافة الأمكنة والمواقع وكذلك القضايا والأفكار.

(٢) عمليات أو معالجات Process

وهذه العمليات هى تحولات وتعديلات تجرى مع أو خلال أو يدخل إلى الأشياء (Objects) أو بعبارة آخرى الأحداث الوقائع. وعند هذه النقطة فإن البحث يجد نفسه وقد حدد المكونات والخصائص التى تشكل إطار السرد وهذه النتيجة تفرض عليه مسلكا خاصا يجعله فى مواجهة هذه العوامل وتأملها ثم فحصها وتحديدها بدقة. وهنا فإن البحث يعود إلى منطوق عنوان الأطروحة وهو "عوامل الزمان والمكان فى السرد السينمائى مقارنا بالسرد الروائى" ويجد نفسه فى مواجهة سؤال الزمان والمكان وفى الوقت الذى يرى فيه البحث اتصال الزمان بالمكان كما هو فى فرضية البحث إلا أنه ولأغراض البحث العلمى والدراسة المنهجية فإنه سوف يتم الفصل افتراضا نظريا بين مالايجوز ولا يمكن فصله ونعنىالزمان / المكان. وأمام هذا الافتراض النظرى وخلال هذا التمهيد فقط فسوف يقوم البحث بتعريف وتحديد ماهية كل عامل من هذين العاملين تبعا للترتيب التالى.

---

(١) Gerard Genette, "Figurs Of Literary Discourse", New York: Columbia University, Press, 1982 P. (127-133).

(٢) Gerard Genette, Ibid, P. (136).

١ الزمان

٢ المكان

وكما يتجلى وجودهما فى العمل السردى فإنهما من محاور الاهتمام على صعيد الفلسفة وهذا بالضرورة يجعل بوابة الدخول إليهما كبنية فنية من خلال الفلسفة، وهذا لايعنى قطع الصلة بما هو فنى أوالإبحار فى الدروب الوعرة للفلسفة، ولكن العمل الفنى والأدبى هو وثيق الصلة بحقل الفلسفة ولابد لدارسى الفن الدخول إلى حقل الفلسفة كما أن النقد الفنى المعاصر لايمكنه تجاهل و شائج الصلة والقربى بحقل معرفة المعارف وبعد إنجاز التعريف يمكن مناقشة دورهما فى اطار السرد. وكان لمقولة فصل الزمان عن المكان والتعامل مع كل من المحورين بمعزل من الآخر أن ترسخت فى الأذهان قاعدة يسلم الجميع بصحتها ولا يتوقف أمامها بالنقد أو التحليل أو الاختيار أحد فقط تقوم بالتسليم والإذعان لها وإقرار الإيمان بها تلك هى تقسيم الفنون مكانية وأخرى زمانية.

والبحث يطرح عن نفسه التصديق بسلامة هذا التقسيم فإن ارتباط عنصرا الزمان والمكان يصيبان هذه المقولة إصابة جسيمة، ويهدر ارتباطهما أى وجوب الفصل بين تلك الفنون المختلفة ولقد ظلت تلك النظرة الكلاسيكية سائدة فترة طويلة حتى اهتزت أخيرا بكتابات (هويسمان) الذى يطلق عليها القسمة الثنائية المصطنعة (علم الجمال ص ١٢٣) وهى القسمة التى أسس لها (أمانويل كانط) وظلت سارية لفترة طويلة بل مايزال لها أنصارها رغم المحاولات النقدية (لشارل لالو) ثم اسهام (ايتين سوريو) (*) .

وقبل أن نشرع الدراسة فى عمل الشق الطولى بين الزمان / والمكان كوحدة ملتحمة بغرض الدراسة العلمية بغية تثبيت كل عنصر على حدة وبمعزل عن الآخر وعمل الخطوات الإجرائية اللازمة والضرورية فى دراسة تأثير كل منهما على بنية السرد ومدى اتصاله بعوامل السرد المختلفة فإن الدراسة تستعرض أقوال بعض المفكرين والفلاسفة الذين ذهبوا منذ القدم إلى فكرة ربط الزمان والمكان فى وحدة لايجوز فصلها وهى أقوال نستشهد بها على صحة ما يفترضه مشروع هذا البحث،

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى "مشكلة الفن" د. زكريا ابراهيم "فلسفة الفن" د.، أميرة حلمى مطر، "فلسفة الجمال". محمد على أبوريان "علم الجمال "دنيس هويسمان ترجمة د. اميرة حلمى مطر.

إن المكان قطعة من الزمان المتحجر(١) اشبنجلر. إن الفصل بين الزمان والمكان قد صار وهما لاأساس له إن اندماجهما على نحو ما، هو وحده الذى يتسم بسيماء الحقيقة. (منكوفسكى)(٢)

"إننا لانستطيع أن نتصور شيئا حقيقيا إلا فى ظل المسافة (المكان) والزمن. ومن قديم قال (هيرا قليطس) لاشىء فى العالم يستطيع أن يتجاوز مقاييسه وهذه المقاييس هى الحدود الاتساعية والزمنية" (٣) ارنست كاسيرر. إن النظر فى أمر الزمان مناسب للنظر فى امر المكان لأنه من الأمور التى تلزم كل حركة(٤) . ابن سينا.

"المكان متصل ولاسبيل للتحدث عن انفصال بين أجزائه أو هنأواته، وهذا يضفى على المكان طابع النقطة، أى مالايقبل الانقسام فىالخارج الواقعى.. وكل نقطة حين تصبح لذاتها تصبحان وهما وهكذا على التوالى، والنقطة لها فى الزمان حقيقة والتفكير فى المكان هو الآن (هيجل)"(٥) .

"المكان من قبل الحس والزمان من قبل النفس". (أبوحيان التوحيدى)(٦)

وهذه الاشارات المستشهد فيما تقدم انما هى عينة بسيطة مما يود البحث الإشارة إليه فى مجال فرضه السالف الاشارة إليها ويمكن للبحث الآن التعرض لعنصرى السرد منفصلين .

ماهية الزمن ؟

قد يكون من المناسب أن نطرح أسئلة بعض الفلاسفة عن الزمن قبل الدخول فى تعريفه ونسأل القديس (أوغسطين) حيث يقول "ماهو الوقت إذا؟ ان لم يسألنى أحد عنه فأنا أعرفه أما ان سئلت عنه فلا أستطيع أن أشرحه"(*)

---

(١) عبد الرحمن بدوى (د)، "الزمان الوجودى"، القاهرة: ص (١١١).
(٢) نفس المصدر السابق ص (١١٩).
(٣) ارنست كاسيرر مصدر سابق (فلسفة الحضارة) ص (٩٣)
(٤) ابن سيناء الشفاء السماع الطبيعى القاهرة (!) الهيئة المصرية العامة للكتاب. تحقيق سعيد زايد، ص(١٤٨).
(٥) عبدالرحمن بدوى، "الزمان الوجودى" المصدر السابق.
(٦) أبوحيان التوحيدى، "المقابسات"، القاهرة: المكتبة التجارية، تحقيق ونشر حسن السندوبى، ط١، ١٩٣٩.
(*) "اعترافات القديس أوغسطين"، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ترجمة يوحنا الحلو، ١٩٦٢.

الزمن.

لقد كان الزمان، ومـازال مبحثا أساسيا عند الفلاسفة والعلمـاء وأيضـا محورا للجدل المستمر عندهم منذ مايقرب من ألفى عام. وهو أحد قضايا الوجـود الإنسـانى منذ بدءالخليقة أو منذ اللحظة التى أدرك الناس وجودهم والوعى بذواتهم : ومـازال السـؤال والعديد من القضايا تلح دون الوصـول إلـى حل أو الانتهـاء إلـى إجابـة، فالزمن هو لغز الحياة وهو مصدر قلق بل مرض الشعراء والفلاسفة والمفكرين[١] . أسماه الاغريق القدماء (كرونوس) وهو والد كبير الآلهه (زيوس)، من زوجته كويبلى (Cypale). وصوره على هيئة رجل حاملا حية تلتف على عنقه وهى تعض ذيلها، وهى كناية على أن الزمن هو مصدر الفناء، متصل بلانهاية وهو الذى اختارته الزرادشتيه والدا لكل المعبودات وترجع إليه الخلـق وهـو والـد لهرمز".[*] فالوجود أظهر من كل ظـاهر وأخفى... وكذلك الزمـان يشعر به كل الناس... وأن لم يعرف جوهر الزمان وما هيته [٢] .

والزمان والزمن كلمتـان مترادفتـان من حيث المعنى والدلالة وتجمعـان على زمـان وأزمنة وهو إسم لقليل من الوقت وكثيره، وتشير الكلمـة فـى العربيـة والإنجليزية إلى دلالة الوقت ولكنها فى الفرنسية (Temps) تأخذ ظلالا حسية حيث تشير إلى حالة الجو. والوقت مقدار من الزمن. ولقد استعمل (سيبويه) لفظ الوقت للدلالة على المكان لأنة مثل الزمان فيقال فرسخ وميل...إلخ [٣] . ويطلق أيضا على الوقت المضروب لحدوث الفعل وعلى المكـان مثل قولهم هذا ميقات أهل الشـام. والزمان هو تقدير الحوادث بعضها ببعض وهو مدى مـابين الأفعـال[٤] وقد يرى البعض أن الزمن ليس بشـىء حقيقى وثـابت وانمـا هو مظهر فقط كما يذهـب (أرسطو)[٥] على عكس (نيوتن) الذى يرى للزمـان وجودا مستقلا، ويقسمه إلـى

---

(١) Jacque Elliot., "Shape of Time", New York: 1982, P. (3-4).

(*) محمد محمد آل شبير الخاقانى بيروت : دار الزهراء للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص (٥٢).

(٢) ابو البركات البغدادى، "المعتبر فى الحكمة"، حيدر آباد : دائرة المعـارف العثمانيـة، ج٣،ص(٦٣)، ١٩٣٩..

(٣) ابن منظور، مصدر سابق، مادة وقت، ص (٤٨٨٧).

(٤) أبى على المرزوقى، " الأزمنة "، حيدر آباد الدكن : مجلس دائرة المعارف، ص (١٣٩-١٤٠).

(٥) أحمد أمين (د)، "تاريخ الفلسفة اليونانية "، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٣٥.

زمان مطلق وهو الزمان الحقيقى الرياضى وهو قائم بذاتة مستقل بطبيعته فى غير نسبة إلى شيء خارجى، وزمن آخر هو الزمان النسبى وهو مقياس حسى خارجى وهو الذى يستخدم فى الحياة اليومية وهذا هو الفرق بين زمن الطبيعة (المفارق) لتاريخ الإنسان وخبرتة الذاتية أو حتى الجماعية وزمن الخبرة الذاتية. وهو عند (باشلار) "ثنائية الحوادث والآماد وتعاقب الراحة والفعل"(١)، ولقد سبقه فى ذلك التعريف الفيلسوف العربى (ابن سينا) حيث يقول فى كتابه (السماع الطبيعى) بأن "الزمان لا يوجد إلا مع وجود تجدد حال ويجب أن يستمر فىذلك التجدد وإلا لم يكن زمان أيضا "(٢) . ويذهب معظم الفلاسفة إلى تقسيم الزمان إلى حاضر ومستقبل وماضى. ويصف هيجل الحاضر بقوله أنه يحمل فى طياته المستقبل وهو أيضا نتاج للماضى وصادر عنه، مثلما سيصدر عنه المستقبل. والزمان عند بعض الفلاسفة امتداد متدفق وسيال مترابط من الآنات (Eternal Now)، أوالآن الدائم، أو هو امتداد "يتدرج به الأزل فى الأمد"(٣) كما يقول (أبى الغنائم القاشانى). والسؤال الدائم والمستمر هل الزمن مفارق لنا ؟ ويسكن خارجنا؟، أو هو بداخلنا ؟. فمنذ أثارأفلوطين فى (تاسوعاته) هذا السؤال وهو ما زال متداولا يثير كثير من الجدل لكن (هيجل) يعود فيكشف عن علاقة الآن بالأنا فيقول أن القوة التى لحقيقة الآن تربض بداخلى انا فى الآن، فيما يحدث مباشرة من الرؤيا والسمع وما إليهما فالآن والهنا المفردان واللذان تتجه إليهما إحالتنا، كلاهما بمأمن من الزوال لأن الأنا يمسك به(٤) (وابن سينا) يسبق غيره فيقول إن وجود الزمان لا يكون "إلا فى النفس والتوهم"(٥) وحدود الزمن عند ابن سينا هى القبل، والبعد وهذا يعنى إقرار مبدأ الاتجاه فىمسار الزمن، وهو نفس مايذهب إليه الغزالى(*) .

---

(١) غاستون باشلار، "جدلية الزمن"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ترجمه خليل أحمد خليل ص(٧).

(٢) القاشانى، "إصطلحات الصوفيه"، القاهر: الهيئه العامه للكتاب، تحقيق د. كمال إبراهيم جعفر، .١٩٨١.

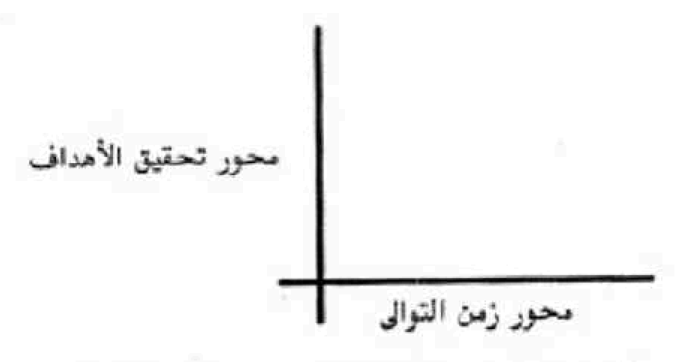
(٣) جورج. ف. هيجل، "علم ظهور العقل "، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمه د. مصطفى صفوان، ط١، ١٩٨١، ص (٨٣).

(٤) إبن سينا، "الشفاء -السماع الطبيعى"، مصدر سابق، ص (١٥٩).

(٥) إبن سينا،نفس المصدر السابق، ص (١٦٦).

(*) الغزالى، "تهافت الفلاسفة"، القاهرة : دار المعارف،تحقيق وتقديم د.سليمان دنيا د. ت.

وعلاقة الإنسان بالزمان علاقة جوهرية نشأت منذ لحظة وعى الإنسان بذاته وبوجوده فهو يندفع ليس فقط لإشباع وتحقيق رغبات وأهداف يومه، ولكن يحث السعى لتأمين وتحقيق أهداف ورغبات إضافية فى المستقبل. وهذا القلق من أجل تحقيق وإشباع الرغبات والأهداف هو الذى يحيل إلى الشعور بالزمن وبتقبل خشونة الواقع الحالى، وتصور نعومة وسهولة الزمن المقبل (المستقبل). وعلى هذا يمكن إيجاد علاقة بين الإحساس بمرور الزمن (التعاقب / التوالى) وعلاقة الزمن بالخبرة المقصودة لتحقيق هدف أو رغبة ما أو لإحداث فعل ما (١) . وتتراكم الخبرات بتراكم الأفعال وتحقيق أو الفشل فى الوصول إلى كل أو بعض أهداف الحياة.



ومن هنا يصبح البحث فى معرفة ذواتنا، وهو فى ذات الوقت إثراء لمعرفتنا بالزمن.

وفى اليونانية القديمة فإن هناك عدة مرادفات لإسم الزمن (كرونوس) منها أورا (Ora)، وأيون (Aion)، لكن أهمها هو (كاريوس)، وتعنى فترة زمنية غير خاضعة للقياس ولكنها تستهلك وتمتلئ بنشاط بشرى، ويرتبط بنفس الإسم كينوس (Kainos) الذى يعنى الحركة والجديد، والطازج والشىء المبتكر من الحديث والرواية(٢) .

ويقول الغزالى لامعنى للزمان سوى ما يعبر عنه بالقبل والبعد. ويتحفظ البعض على تقسيم الزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل وإن كان يقبل التقسيم كطريقة للوصف يكون الغرض منه تيسير مشاهدة الزمانية الكلية.. وإظهار كل بعد منظورا إليه على أساس الشمول النهائى ويواصل سارتر قوله "بأننا لايمكن أن نفرض عزلة على الإنسان محاصرا فى جزيرة آنية الحاضر فنحن لانستطيع أن نشكل بعد

(١) Jacque Elliot, O.P. Cit. P. XII.
(٢) Jacque Elliot, IPID, P. XII..

الماضى بعناصر مستعارة من الحاضر وحده"[1] ويعلى بعض الفلاسفة من شأن الحاضر، بل يجعله هو الشيء الحقيقى ومن ثم فيكون ممتدا، أو هو (الأبدية)[2]، والبحث يعفى نفسه من الإبحار فى مياه الفلسفة فهو فقط يشير إلى مايستشعر فائدته القصوى، والتى تتماس فقط مع منطوقه فتثرى من رؤيته وتزيد من قيمته، ولذلك فإنه يتوقف أمام فكرة إعلاء الحاضر والتركيز عليه، حيث نجد صداها عند بعض اللغوين العرب. فالحاضر عند (ابن جنى) أسبق من الماضى[3]، وأمثلة الفعل وان اختلفت فى أزمنتها وصيغها، فإنها تجرى مجرى المثال الواحد والعرب لم تفرد كلمة للماضى وأخرى للحاضر وهكذا فشكل الكلمة التى للمستقبل هو بعينه شكل كلمة الحاضر.فيقال إن زيدا يمشى أى فى الحال ويمشى أى فى الاستقبال[4]، وهى الطريقة نفسها التى تجرى عليها اللغة اليونانية. ويمكن تلخيص آراء الفلاسفة وعلماء اللغة فى عبارة موجزة، وذلك بأننا أمام مفهومين مختلفين للزمن.

الأول–هو الزمن الطبيعة (الفيزيقى) للكون والعالم من حولنا، ويطلق عليه (نيوتن) الزمان الرياضى أو المطلق وهو قائم ومستقل بذاته، وتأخذ ظواهره أو يحال عليها بشواهد أو مؤشرات زمنية يستفاد منها فى بناء قصة أو حكاية أو فيلم مثل فصل الشتاء والربيع..إلخ وهو أيضا ذلك الزمن الظاهر لنا والذى يتاح لنا من خلال مراقبته أن نضبط أوقات إقلاع الطائرات وسفر القطارات... إلخ، والذى نراقبة من خلال زجاج الساعة أو أوراق النتيجة أو فترة حمل المرأة.. والثانى هو ذلك الزمن الباطن [5] والذى يتجلى فى آثاره التى تدل عليه، ويعرفه البعض بأنه زمن الخبرة اليومية والذى يمكن لعلماء النفس تقسيمه على النحو التالى:

١- الحاضر[6]

أ – إدراك الفترات القصيرة.

ب– الإيقاع.

---

(١) سارتر، "الوجود والعدم"، بيروت : دار الملايين، ط ١ ص (٢٠٢).

(٢) مزيد من التفاصيل يمكن الاطلاع عليها عند د. عبد الرحمن بدوى.

(٣) ابن جنى، "الخصائص"، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢،ص(٣٦).

(٤) ابن سينا "العبارة" القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ط١، تحقيق محمود الخضرى، ١٩٧٠، ص (١٧).

(٥) عبدالمحسن صالح (د)، الزمن البيولوجى" الكويت: عالم الفكر م٨،ع٢، ١٩٧٧.

(٦) Robert, E. Ornstein, "On the Experience", Middle Sex, England, Pen Guin Books LTD. P. (23). 1969.

٢- الفترة أو المدة

وتعود إلى إدراك مامضى وكذلك إستحضار الذكريات القديمة.

٣- المنظور الزمنى

وهو إدراك الرؤيــة الزمنيـة متعددة الجوانـب الإجتماعيـة الثقافيـة الفلسفية تلك العوامل التى تؤثر فى تكوين صورة العالم من حولنا والتى تفسر ماسـوف يـأتى بـه المستقبل أو تبشر به.

٤- الترابط والتوالى

حدوث أكثر من حادثـة فـى الوقت الواحد وكذلك تتابع الاحداث واحدة تلـو الأخرى وهذا التتابع يخلق مانسـمية بالاتجاهية أو المسار الزمنـى أو حاسـة اتجاه الزمن فى التعاقب والتوالى[١] . وإن كان (جاك إليوت) يتحفظ على كلمة التعـاقب مالم تكن هناك قصدية باتجاه إحراز هدف ما. ولو أراد البحث تطبيق مـاتقدم علـى السرد الفليمى أو الروائى فإنه من الضرورى ملاحظـة الفصل والتمييز بين زمـن القصة أو الرواية أو الفيلم أو مايسميه (كونترمولر) الزمن المسرود[٢] وذلك الزمـن الذى يتجلى من خلال عملية السرد ذاتها وهو ما يعرف بزمن السـرد وهذا التقسيم يعتمد على التمايز الذى أوجده الشكلانيون الروس فى مطلع القرن بين مـا يعـرف بالمتن الحكائى والمبنى الحكائى [٣]، وهو ماسوف نعود إليه بالتفصيل فى موضـوع لاحق من هذه الدراسة وإن اقتصر التعريف هنا على مجرد التوضيح بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث فى الحكاية (Fable) والتسلسل النصى لسرد الأحـداث"[٤] .
إن ارتباط عنصر الزمن فى القص والسرد الفيلمى ودراسة ذلك لم يعد بحاجـة إلـى تبرير أو البحث عن أدلة اضافية وبراهين انما ما نحتاجـة بـالفعل فـى دراسـة ذلـك العنصر هو القـاء مزيـد مـن الضـوء عليـه وكشـف جوانـب أخـرى -لارتبـاط ذلـك العنصر الهام فى مجال السرد السينمائى من خلال انجازات العلوم الطبيعيـة وعلـم

---

(١) Jaques Elliott, "The Form Of Time" New york: Crane Russar & Company Inc. 1982. pp. (60-63).

(٢) سعيد يقطين (د)، تحليل الخطاب الروائى"، مرجع سابق، ص(٧٤)

(٣) ابراهيم الخطيب، "نظرية المنهج الشكلى"- نصوص الشكلانيين الروض"، بيروت: مؤسسة الابحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢، ص (١٧٩-١٩٢).

(٤) سيزا قاسم (د)، "بناء الرواية"، مصدر سابق، ص(٢٨).

النفس. فالتقنيات الأدبية والسرد الروائى هو الذى أوحى لعلماء النفس بكشف أغوار العقل والتفكير، وفرويد نفسه يعترف بأسبقية الأدب وفضله على التحليل النفسى فيقول "لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلى العقل الباطن"(١) . ويقول الروائى الألمانى (توماس مان) "لم أجيء إلى التحليل النفسى بل جاء هو إلى"(٢) . إن اكتشاف التداعى الحر والمونولوج الداخلى و الحوار والحديث المستعاد والمتمثل، وفهم مايدور، والتذكر والتخييل.... إلخ يعكس مدى الأهمية المتزايدة لدراسة عنصر الزمن من خلال فهم تقنيات السرد الروائى / السينمائى.

المكان

إن ارتباط الإنسان بما حوله من الأشياء والموجودات الطبيعية من خلال حاستى السمع والبصر - يجعل هذا الارتباط قويا مؤثرا مادام للإنسان حواس وأحاسيس. لكن ارتباط الإنسان بالمكان هو دائما أقوى ارتباط وسواء كان مأوى الإنسان كهف بسيط أو كوخ حقير أو مبنى عملاق من مئات الشقق فالدلالة واحدة فى ارتباط البشر بالمكان.

وفكرة المكان مثل الزمان هى أيضا واحدة من أقدم الافكار التى طرحها العقل البشرى على نفسه عندما لاحظ أهمية دور المكان فى حياته فالأشياء من حوله لاتوجد إلا فى حيز من مكان بل إن ظهورها أو اختفائها يعتمد على مدى ترتيبها وطريقة وضعها فى المكان بل أن حركتها وحتى حركته هو لابد وأن تجرى فى المكان وتبعا لذلك بالضرورة اكتسب المكان دروا بارزا فى كل أساطير العالم.

واكتسب المكان دلالات رمزية فالإنسان يضع الآلهة وأرواح الموتى فى المكان الأعلى بجوار النجوم والكواكب ويتصور الجحيم والعذاب الأبدى للمخطئين فى مكان سحيق داخل جوف الأرض. وصار الإنسان يخضع كثيرا من علاقاته لمرادفات أخذت من تعريف وتحديد المكان فهناك مكان قريب وآخر بعيد ومكان مرتفع وآخر منخفض.. إلخ بل أن سلم القيم الاخلاقية والاجتماعية استمد بعض مفرادته من أوصاف مكانية مثل السمو والتدنى الرفعة والانحدار، القيمة وانعدام القيمة..إلخ بل إن المعتقدات الميثولوجية القديمة حول الأماكن الرئيسية الثلاثة.

---

(١) هانز ميرهوف، "الزمن فى الأدب"، القاهرة : سجل العرب / فرانكلين، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضى الوكيل، ص (٩٨).
(٢) نفس المصدر السابق ص (٩٧) .

السماء حيث الآلهة والأرض موطن البشر ومعاشهم، والعوالم السفلى مآل الموتى وملجأ الشياطين والارواح الشريرة مازالت تشكل أساسا مقبولا لدى كثير من الثقافات المعاصرة. والمكان فى اللغة من مكن أى امتلاك الشىء والتمكن فيه والمكان يساوى الموضع لأنه موضع لكينونة الشىء فيه(١) .

لاحظ الإنسان أهمية المكان فهو عندما يقف باسطا ذراعيه يستطيع أن يحدد جهات أربع(*) هى أمام خلف ويمين وشمال وأضاف جهة أخرى هى حيث يقف فى المركز وهو يرى السماء فوقه والأرض من تحت أقدامه ويحدد المكان ويقاس بمبدأ التوالى وهو كون الشىء يأتى بعد شىء آخر وبالقياس إلى مبدأ محدود(**) فيقال التتالى للمكان ويقال فى نسبة المكان الحيز أو مكان الشىء وموضعه بالأين وهذه تعنى نسبة الجسم إلى المكان بالحصول فيه كوجود الإنسان فى الحيز أو الدار(***).

ولقد ورد المكان فى القرآن الكريم على عدة معان منها الموضع والأين والمحل وغيرها ففى سورة (مريم) نقرأ "واذكر فى الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا"(٢) وأيضا يستخدمها التنزيل بمعان أخرى مختلفة تدور حول التمكن والمكان والإمكان والتيسير....إلخ.

وفى مجال الإمكان يقول التنزيل ﴿ وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض﴾ (سورة يوسف آيه ٢١) وكذلك، ﴿ ولقد مكناكم فى الأرض وجعلنا لكم فيها معايش﴾ (الأعراف آية ١٠)(٣) ، ﴿فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين ﴾ (يوسف آيه ٥٤) (٤) .

ولقد كانت فكرة (إقليدس) عن المكان ذى الابعاد الثلاثة وهى – الطول والعمق والعرض سارية ومسيطرة إلى أن جاء القرن التاسع عشر حيث أثبت

---

(١) ابن منظور، "لسان العرب" مصدر سابق، مادة مكن ص (٤٢٤٩-٤٢٥١).
(*) حسام محى الدين (د) "بواكير الفلسفة قبل طاليس "بغداد: دار الشئون الثقافية ١٩٨٧، ص (١٩-٢٠).
(**) ابن سينا، " رسالة الحدود "، القاهرة : ص (١٠٠).

(***) الخاقانى، مصدر سابق، ص (٢٥٠).
(٢) محمد فهمى عبدالباقى، مصدر سابق ص (٦٧٣).
(٣) نفس المصدر السابق (٦٧٣).
(٤) نفس المصدر السابق (٦٧٣).

جاوس، وريمن، وهلموتز. ويوليالى، ولويتشفسكى وغيرهم أنه يمكن تصور أبعاد عديدة " للمكان وأن المكان الإقليدى ليس الا واحدا منها" (١) وتقتضى الأمانة العلمية أن نقول أن عالم البصريات العربى (الحسن ابن الهيثم) قد اثبت قبل أولئك العلماء بزمن طويل أن المكان هو أبعاد متخيلة مجردة من المواد والأشياء التى كانت تشغلها(٢) .

وقد يرد فى بعض الكتابات النقدية والدراسات والأبحاث العلمية مصطلح آخر للدلالة على المكان يرى أصحابه أنه مرادف للمكان وهومصطلح (الخلاء والفضاء) لكن هذه الدراسة تجد من الضرورى الوقوف أمام هذين المصطلحين بطريقة نقدية حيث إنه لايرادف المكان وذلك للأسباب التالية :

١- يقصد بمفهوم الخلاء، مكان ليس فيه متمكن، أى مجرد(*)

٢- أن الخلاء ليس بعدا موجودا بل موهوم يفرضة الذهن.

وهو بهذا المعنى - يعنى أنه غير موجود وهو مايرفضه (ابن سينا) وكذلك (الجرجانى)(٣) والمصطلح الثانى الفضاء بمعنى خلو المكان من الشىء والأرجح فى هذه الدراسة أن يستخدم المكان كمعنى اصطلاحى من خلال مرادفاته الاصلية والتى تشترك معه فى الجذراللغوى نفسه والمرادفات الأخرى والبحث يتحفظ على استخدام كلمة (الفراغ) والتى تعنى لاشىء موجود والدارسة ترجح رأى (ابن سينا) وغيرة من الفلاسفة العرب فى معنىالخلاء بأنه الفراغ داخل العالم وبين أجزائه والموجودات بداخله.اما مصطلح (الفضاء) فهو أقرب إلى المساحات الخالية خارج الكون وخارج العالم الذىنعيش فيه وهو مالايعنيننا داخل هذه الدراسة.

ويتجلى التعبير عن المكان فى الرواية أو الفيلم السينمائى من خلال مقاطع وصفية، وهذه التعبيرات أو اللقطات ليست بالضرورة تنقل الواقع ولكنها تشير إليه وتسهم فى خلق عالم خاص ومتخيل يتم من خلاله مخاطبة المتلقى والتأثير فيه وعليه.

---

(١) حسن مجيد العبيدى (د) " نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا" بغداد: دار الشئون الثقافية ١٩٨٧، ص (١٩-٢٠).

(٢) الحسن بن الهيثم "رسالة المكان"، حيدر آباد، طبعة أولى، ص (٦).

(*) رسائل اخوان الصفا"، بيروت: مجلد ٢، الرسالة الثانية ص (٢٨)، د.ت.

(٣) ابو الحسن على بن محمد الجرجانى، " التعريفات "، بغداد : دار الشؤون الثقافية، د. ت.، ص (٥٩).

والاهتمام بعناصر المكان سواء كانت مقاطع مكتوبة أو عناصر بصرية – يعود إلى عصور تاريخية قديمة وتعود (سيزاقاسم) بجذور تزمين المكان فيما تطلق عليه (تمكين الزمن) إلى جذور قديمة "وتقاليد الملحمة الهوميرية... كما فى وصف درع أخيل"(١) وهناك فى النص (الهومرى) العديد من أشكال الوصف الأخرى التى يضمنها الفنان أوصافا وأحداثا مكانية تسهم فى خلق الدلالة والأثر النفسى المطلوب(٢) . كما أن النصوص الادبية المصرية القديمة تزخر بالعديد من الصور الفنية التى تحتاج من الباحثين والدارسين جهدا كبيرا. وتكتفى هذه الدراسه بالإشارة السريعة إلى ماورد فى الفصل الأول فى كتاب الموتى من برديات (آنى) والمحفوظة فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٠٤٧٠ (ص٥و ص٦) وهى الخاصة بوصف عملية سير جنازة المتوفى إلى المقبرة وكذلك مجموعة اللوحات المصاحبة للوصف حيث يسبق الموكب الكاهن حامل البخور ومن خلف الجنازة يسير الخدم حاملين الأثاث الجنائزى وبالطبع توجد عدة لقطات أخرى تصور أجزاء مختلفة من الموكب حيث يتم إبرازها والتركيز على أحداثها فهناك مشاهد للحيوانات التى ستقدم تضحية وقرابين والسيدات النائحات والرجال الذين يحملون الهبات والصدقات والكهنة يرتلون الصلوات أمام المقبرة...إلخ(٣) ولابد أن تتوقف الدراسة أمام جزئية يسيرة قد تعترض طريقها – ذلك عندما يطرح عليها سؤال هام فى مواجهتها حول كيفية اعتبار الدراسة لعناصر الوصف الروائى وهى عناصر لغوية كتابية مساوية لعناصر تشكيلية بصرية (سينما أو فنون تشكيلية).. وهنا نعود إلى قضية سبق أن طرحها (عزالدين اسماعيل) فى كتابة "التفسير النفسى للادب "حيث خلص إلى أن مصطلح كلمة أو تعبير تشكيل فى اللغة لايأتى على سبيل الاستعارة من ميدان الفنون التشكيليه إلى ميدان الفنون التعبيرية ولكن عملية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء وكل مايمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيليه حسى(٤) Senseous فى حين أنه فى الفنون

---

(١) سيزا قاسم (د) "بناء الرواية"، مصدر سابق، ص (١١٢).

(٢) للمزيد يمكن الاطلاع على "الالياذة" ص (١٢٥، ص٤٤٨) وما بعدها، ص ١٥٦، ص (٤١٩).

(٣) A. E. Wallis Pudge, "The Book of The dead" London; Routledge & Kegan Baul, 2ed, 977, Pp-(39-40).

(٤) عزالدين اسماعيل (د) التفسير النفسى للادب "القاهرة : مكتبة غريب، ط٤ ١٩٨٤، ص (٤٩).

التعبيرية وراء الحسى Para- Sansesous وعليه يمكن القول بأن. بأن تشكيل صورة ما بصرية أو لغوية ليس مجرد السبيل والطريق لترجمة الشعور أو لنقل الفكرة فقط وانما الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية وإنما الشعور هو الصورة(١)" ولقد سبق للدراسة أن طرحت قضية التعبير من خلال علامات اللغة المنطوقة أو الأشكال البصرية الأخرى، في موضع سابق من الدراسة. ولقد تعرض النقد الادبى بوصفة أسبق من النقد السينمائى، إلى مشكلة المكان وإن كان المصطلح الشائع وقتها هو مصطلح المنظر، ويعرفه (أدوين موير) فيقول.

"إطار تنمو داخله منطقية الحدث بلاعائق، بحيث تنعزل عن التدخل التعسفى من العالم الخارجى (٢) . بل أن (موير) لا يجد بأسا فى عدم تعرضه هو بالنقد لتوضيح أهمية المكان أو المنظر أن يصدر حكما عاما على مايسميه بالرواية الدرامية فيقول. "إن الرواية الدرامية تدور فى الزمان مع تحديد عابر للمكان(٣) . وهو يحسب ان ثبات المنظر أو انعزال ساحة الحدث هو التركيز فى مجال الحدث. "وسبب عزل المنظر فى الرواية الدرامية واضح جدا، ففى المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع ان ينشأ وينمو وينتهى فى حتمية فكل المخارج مسدودة " (٤) .

إن دراسة عنصر المكان يعود فضل استثماره والعمل على بلورته إلى مدارس النقد الحديث، فلم يكن بمقدور أدوات قديمة لأن تسبر غور محور المكان فألمسألة لديها محفوفة بالصعاب والغموض وسؤالها الذى لم تتجاوزه "كيف يمكن أن يكون لقصة ما بناء مكانى مع أنه لابد أن تقع فيها بعض الأحداث، وأن يمر فيها بعض الزمن ؟(٥)

---

(١) عزالدين اسماعيل (د) "التفسير النفسى للادب"، نفس المصدر السابق ص (٦٣).
(٢) ادوين موير "بناء الرواية، القاهرة : المؤسسة العامة للتأليف والانباء والنشر / لدار المعارف للتأليف والنشر، ترجمة ابراهيم الصيرفى، مراجعة د. عبدالقادر القط، ١٩٦٥، ص (٥٦).
(٣) نفس المصدر السابق، ص(٦٢).
(٤) نفس المصدر السابق، ص (٥٦).
(٥) نفس المصدر السابق ص(٦٢-٦٣).

الفصل الثانى

نقـد جـديد لـماذا؟

تمهيد:

بعد أن تعرض البحث فـي الفصل الأول/ المدخل، إلـى اكتشـاف الإنسـان عبر رحلة التطور إلى فكرة السرد ثم إلى محاولته لاستئناس العـالم مـن حولـه وامتلاكه من خلال صياغات أسطورية، وأن البنية الأسطورية هى بنية حكائية، كما عرض البحث لأشواق وطموحـات الإنسـان القديم فـى التعبير عن نفسه فرحـا أو حزنـا، أوتسرية من خلال، صياغات تعبيرية متنوعة- سواء كانت شفاهية - قبل عصـور التدوين، أو كتابية وملفوظة، أو صياغة تمتزج فيها الأشـكال أو الصـور بالكلمـات. واقتراح فرضية، سبق الصورة على الكلمة. وسوف نعرض للنقاش المحاور التالية

أولا : نحو منهج نقدى جديد.

ثانيا : الإدراك البصرى للظواهر ورؤية الواقع.

أ – الإدراك البصرى للظواهر .

ب– رؤية الواقع

جـ– رؤيةالخيال (الهلاوس التذكر الحلم الهذيان تيار الوعى...إلخ)

د – الفرق بين رؤية الواقع ومشاهدة الفيلم السينمائى .

ثالثا :

أ – المكان الفيلمى .

ب – مكان الواقع .

جـ– استمرارية المكان الواقعى وتعدده (حيوز حيز) .

د – أجزاء المكان فنيا أو جماليا فى العمل الفنى .

هـ – تقنيات فنية آليات السرد .

و – بناء المكان السردى.

ز – بناء الزمان السردى.

رابعا: إسهامات العلوم الحديثة :

ـ علم القص .

ـ علوم الاتصال.

ـ السيمولوجيا.

أولا: نحو منهج نقدي جديد:

كانت هذه الدراسة قد تعرضت بالسؤال، فى صفحات التمهيد حول حاجتنا إلى منهج نقدى جديد يتعامل مع النص السينمائى ليس كما تعامل معه النقد القديم التقليدى فى مراحل تاريخية سابقة، انطباعيا فى مجمله، تفسيريا، يعتمد على شرح ما هو مشروح بالفعل حيث لا يملك من أدوات البحث إلا أن يعيد انتاج العمل الفنى نفسه بكلمات وتعبيرات أخرى مختلفة يظن أنها تيسر الفهم وتقرب المعنى للقارىء والمشاهد. والدراسة لا تعيد طرح سؤالها، فلقد سبق لها أن فعلت ذلك فى صفحات التمهيد وهى أيضا لا تضيف حججا أو براهين إضافية أو جديدة، لما سبق لها أن قدمت أو أثبتت، ولكنها عند هذه المرحلة إنما تذكر بسؤالها الأولى، ونصه كما طرحته فى المبتدأ حتى تصل ما انقطع من حديث، ثم لكى تواصل رحلة بحث واستكشاف أبعد من هدف سؤالها أو غاية الإجابة عليه حتى ييسر لها أن تخطو بضع خطوات أخرى إلى الأمام. فنحن بالفعل قد تجاوزنا عتبات مرحلة مختلفة وحقبة جديدة يسميها (كريستوفر ويليامز) حقبة السرد "وهى الحقبة التى تجاهلها تماما النقد السينمائى بشكل مخزى[1]

وبالطبع فإن هجوم (ويليامز) وحدة عباراته للنقد القديم والتقليدى قد يخفف منها، أن نعرف بأن علم القص (Narratolog) هو علم جديد تماما وأنه من الدراسات الحديثة التى لم تكن تلفت انتباه الدارسين فى الماضى، وعليه فإن النقد التقليدى لم يكن مطروحا عليه واجب الانتباه إلى قضايا السرد، حيث لم يكن يعرف عنها إلا القليل. وكان لابد للنقد السينمائى أن ينتظر حتى يمتلك أدوات بحثية جديدة تعينه على إدراك ما يريد اما رفض إسهامات العلوم الحديثة التى أثرت بالفعل وأضافت إلى حصيلة معارفنا حول الفيلم السينمائى والاستهانة بتلك الإنجازات والتهوين من شأنها، فهو موقف يعوزه الدليل ويصعب الدفاع عنه إن هدف هذا المرحلة من الدراسة هو كشف بعض إسهامات العلوم الحديثة التى أخرجت إلى حيز النور قضايا السرد ثم ركزت الانتباه إلى أهميتها البالغة فى بناء الفيلم السينمائى وكما ساهمت اللغويات الحديثة والرمزيات والمنطق فى صياغة ما يعرف الآن بالسيموطيقا(أنظمة العلامات) فإن تجديد شباب الاتجاه الشكلى فى مراحل تطوره

---

(1) Christopher Williams, "Realism and the Cinema", London: Routledge Kegan paul, 1980 P. (7) .

المختلفة أضاف أيضا إلى حقل المعرفة الشيء الكثير. ولقد انتعشت الأبحاث المتعلقة بالسرد معتمدة على دراسات رواد من امثال (فلادميربروب) في الإتحاد السوفيتي و(أولريخ) في الدنمارك. فلقد استطاع (بروب) مثلا أن يجمع حصيلة هائلة من الحكايات الشعبية الروسية، ثم قام بتصنيف هذه الحكايات بعد أن اكتشف قيما ثابتة وأخرى متغيرة تتحكم في بنية الحكاية[١] واستخلص في النهاية ما يشبه القانون الذي ينظم سرد الحكاية من خلال رصد وظائف الشخصيات الفاعلة كما لاحظ " أن تتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت[٢] ولقد وفرت نتائج أبحاث (بروب) أساسا صلبا أقيمت فوقه العديد من الصروح والبنايات البحثية المتماسكة و أتاحت أرضا خصبة أتت بالعديد من الثمار في صورة معالجات مختلفة لنتائج (بروب) لعل أهمها أعمال (دوندوس) Dundes حول دراسة حكايات الهنود الحمر ودراسة (أمبرتوايكو) " Umterto Eco" عن روايات : جيمس بوند معتمدا على فكرة الوظائف والحركات وجمعها في أزواج من التناقضات مثل بوند / ١ م BOND\ M، بوند / الشرير، بوند / المرأة، العالم الحر / الاتحاد السوفيتي..إلخ[٣] . ثم جاءت دراسات (ليفي شتراوس) حول الأساطير وسواء كانت أفكار ونتائج (شتراوس) تعبر عن أصالة في خطواته واستقلالا في تحليلاته : ولا تجعله مقلدا بحال أو أمتدادا لمنهج (بروب)[٤] كما يقول (صلاح فضل) أو أنه بالفعل قد أفاد من أفكار(بروب) واستند إليها كما يذهب معظم الدارسين وإنما الثابت علميا هو أن "مورفولوجيا الحكاية " قد ترجم إلى الانجليزية عام ١٩٥٨ ثم إلى الفرنسية ١٩٦٥ وكتاب (شتراوس) الفكر البرى (*) صدر في عام ١٩٦٣ ومن الثابت أيضا ان (شترا وس) قد تأثر بأفكار صديقه المهاجر الروسي (رومان جاكو بسون). وهو أحد المتأثرين بمنهج (بروب) بل إن (شتراوس) اعترف بأهمية الكتاب عند صدور طبعته الانجليزية ثم قام بعرض الكتاب في عام ١٩٦٠ وبالطبع

---

(١) صلاح فضل (د) "نظرية البنائية في النقد الادبي"، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠ ص (٨٦-٩٠).

(٢) صلاح فضل (د) نفس المصدر السابق ص (٩١).

(٣) Peter Wollen, "Reading & Writing", London: Verso editions, 1982.

(٤) صلاح فضل (د)، "نظرية البنائية في النقد الحديث"، ص (١٠٠).

(*) على حين يقدم شتراوس (٢٤٩) مرجعا في كتابه الفكر البرى. نقله الى العربية (د. نظير جاهل) ط١ ١٩٨٤. منها روايات (لديكنز) ومسرحيات (لبلزاك)، (جان جاك روسو) وغيرهم فانه لايثبت مطلقا اى اشاره إلى (بروب) ومع ذلك فان الترجمة الفرنسية لكتاب مورفولوجيا الحكاية صدرت ومعها تزيل بقلم (شتراوس)؟! (الباحث).

هناك معالجات كثيرة ومنوعة اعتمدت منهج (بروب) مستخلصه ما يمكن تسميته بأجرومية السرد ومنها دراسات بريموند Bremound، جريماس Greimas، كونجاس Congas، تودروف Todrove وغيرهم. كما ان التطور الحادث فى دراسة علوم الاتصال والبروز المتزايد لأهمية دراسة السيميوطيقا قد أفسح المجال أمام الباحثين لاستكشاف اللغز الإنسانى المتمثل فى وجوده وتصوره واتصاله بغيره من البشر. والدراسات السيميوطيقية تسعى لربط المعرفة الإنسانية فى شمولها (١) ودون تجزئة بعد ان عانى البشر من الانعزال المعرفى الناتج من تزايد تيار التخصص المبالغ فيه حيث صارت حقول المعرفة مثل جزر متباعدة معزولة ووحيدة داخل تيار المحيط المتلاطم كما أن تقارب مختلف الأنشطة المعرفية يوثق من عرى الصلة ويضاعف من فرص الاحتكاك والتأثير المتبادل فيما بينها. ويصبح من المقطوع به بعد ذلك أن تقل الفرصة بل تتلاشى أمام الانطباعات أوالتأملات التى سادت كثيرا حقول العلوم الإنسانية والفن بطبيعة الحال لكى تأخذ مسارها الصحيح كى تصبح علما بالمعنى الدقيق للكلمة بعد أن كانت تأملا وانطباعا(٢).

وتنحو هذه الدراسة إلى اعتبار المدخل السيميوطيقى هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائى حيث يقوم على أساس واضح من الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم الفيلم السينمائى وهو أيضا من بعد ذلك يحاول تحليل تلك العناصر التى تكون بنية الفيلم وصولا إلى نتائج علمية فى توضيح الروابط والعلاقات التى تتجمع حولها تلك اللبنات والعناصر المكونة. وكما استطاع الباحثون فى مجال الدراسات الأدبية أن يتوصلوا إلى ما يشبه القانون الداخلى الذى ينظم عناصر البناء الفنى داخل الصياغات الأدبية فإنه من الزم الأمور لباحث السينما ان يقوم بالجهد نفسه مواصلا رحلة الكشف، محققا لقدر من النتائج توازى ما حققه البحث الأدبى من قبل فى ميدانه وقد يأخذ البعض على هذه الدراسة، أنها تترسم خطوات البحث الأولى، أو أنها تسير على منواله وتحاول أن تلوى عنق الحقيقة عندما تستعير أحكام ومقاييس النقد الأدبى لكى تطبقها عنوة على حقل إبداع مختلف. وهو ما تنفيه هذه الدراسة جملة وتفصيلا فهى تعرف خصوصية الفن

---

(١) فريال غزول (د) "مدخل الى السميوطيقا"، القاهرة: دار الياس العصرية ط١٩٨٦ص (١٢).

(٢) سيزا قاسم (د)، مدخل الى السميوطيقا، نفس المصدر السابق ص(١٧).

السينمائي، وهي لا تطابقه بغيره أو تساويه مع مجال آخر من مجالات الإبداع. ولا تستعير أحكاما سابقة التجهيز لكي تفرض استخدامها على الإبداع السينمائي قهرا وعنوة. وقد ينشأ عند البعض اعتراض صريح أو تخوف غير معلن حول طبيعة المقترب أو المدخل الذى تنتهجه هذه الدراسة ونعني به المدخل السميوطيقي الشكلاني وهم يؤسسون اعتراضهم أو تخوفهم من آراء بعض الباحثين الذين يرون بأن اى نظام سميولوجي لابد وان تكون له علاقة باللغة(١) وقد يدفعون في طريق هذا البحث ما يحسبونه كما في عرف الألعاب الرياضية بأنه الانتصار الساحق بالضربة القاضية عندما يقدمون حجتهم المستندين إليها، حيث يستشهدون بأقوال أحد اعلام البحث النقدى الحديث. "فالعناصر المرئية مثلا تقتضي رسالة لغوية كما يحدث في السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية، وغيرها، كما أن مجموعات الأشياء في الملبس والمأكل مثلا لا تصبح نظما إن لم تمر من خلال اللغة التي تعزل دلالتها وتسميتها"(٢) وهم يرون مع اصحاب ذلك الرأى بأن الباحث في مجال السيمولوجيا مهما اتصل عمله بمفردات وحقول مختلفة من النشاط الثقافي فإنه دائما تحت مظلة اللغة حيث لا مهرب ولا ملاذ "وأن اللغة الحقيقية كما يرون تمثل عنصرا لا غنى عنه لا كمجرد نموذج وانما كوسيط للدلالة"(٣) . ولقد سبق لهذه الدراسة ان بينت رأيها حول خطأ اطلاق مصطلح اللغة الحقيقية بقصره فقط على اللغات اللفظية ونضيف إلى سابق اعتراضات هذه الدراسة ما يلي :

١- لقد بدأ البشر بتكوين الاحاسيس والمشاعر وهي تسبق التفكير، والاحساس يتولد عنه الإشارة تعبيرا عن الاحتياج، أما الأهواء والرغبات فهي وليدة التفكير وهو الذى أفرخ الأصوات .

٢- إن لغة الإشارة (البصرية) ولغة الصوت هما من اللغات الطبيعية على حد سواء. فما يتاح لنا بالبصر أكثر تنوعا وأبلغ تعبيرا مما يمكننا سماعه من خلال التلفظ(٤)

---

(١) صلاح فضل (د)، "نظرية البنائية في النقد الادبي"، مصدر سابق، ص(٤٤٦) .
(٢) نفس المصدر السابق ص(٤٤٦) .
(٣) نفس المصدر السابق ص(٤٤٧) .
(٤) جان جاك روسو، "محاولة في اصل اللغات" بغداد : دار الشئون الثقافية، دار النشر التونسية ط١، ١٩٨٦، ترجمة محمد محجوب ص(٢٨- ٣٣) .

وقد يأتى صوت الاعتراض الأخير فى مواجهة هذه الدراسة من ذلك التيار من النقاد، الذى ما زال يطرح سؤاله الدائم حول طبيعة السينما كوسيط فنى وهل يمكن اعتباره لغة أو ما شابه ذلك أو أنها لا تنطبق عليها شروط اللغة ؟ .

ونرد على ذلك الاعتراض بأن فن السينما كوسيط فنى هو حقل إبداع ممتد ومترامى الأطراف مشحون بالعديد من المعانى المباشرة وغير المباشرة متخم بالايحاءات والمعانى الضمنية وهذه المعانى لا ينحصر وجودها بمساحة الشاشة فقط حيث تأتى الرسالة الينا " ليس فقط مما نراه أو نسمعه، ولكن أيضا مما لا يمكننا سماعة أو رؤيته، أو بمعنى اكثر دقة بما نعقده من مقارنات بين ماتراه وما لا نراه (١)" ما هو متاح وما هو حاضر وما هو مستبعد و غائب وقد يعتبر البعض بأن فن السينما لا يملك أدوات وأشكال وعناصر تكوين اللغة كما هو الحال فى اللغة العربية أو الفرنسية والإنجليزية مثلا ورغم الطرح غير الصائب للمقدمة المنطقية التى يستندون عليها، بغية الوصول إلى نتيجة يرونها منطقية فإن البحث لا يرى نفسه مكلفا بالخوض فى تلك القضية، ولكنه يرى بأنه من المستحيل تماما أن نجرد الفن السينمائى من حقه فى أن تكون له قواعده واجراءاته (Gramatical) امالقول بأنه بلا اجروميه أو قواعد (Ungramatical) فهو ما يرفضه العقل والمنطق ولا يقوى على اثباته حتى اشد ناقدى هذا الكتاب حماسا ولقد حاول بعض أصحاب الأفكار التوفيقية من الباحثين السينمائيين أن يقول بوجود رابطة تشابه أو تطابق بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية بغية أن يبروا لانفسهم جواز استخدام بعض أساليب وطرق دراسة اللغة فى الاستفادة بها وتطبيقها على دراسة السينما (٢) وتعتمد هذه الدراسة على مجمل آراء (أمبرتوإيكو) التى أوردها فى بحثه المقدم لمهرجان الفيلم فى (بيزارو) عام (١٩٦٧) تعقيبا على دراستى كل من (بيرباولوبازولينى) سينما الشعر (١٩٦٥) ودراسة (كريستان ميتز) "اللغة السينمائية"، والتى قدمتا إلى المؤتمر. وخلاصة ذلك بأنه إن أردنا أن نؤسس كيانا لغويا سينمائيا فإننا لانحتاج إلى نظام العلاقة الثنائية أو الارتباط الثنائى (Double Artitculation) الذى يطبقه اللغويون على اللغة اللفظية ولكن "بالبحث عن أدوات

(١) James Monaco "How To Read & A Film", Newyork: Oxford University Prses, 1981, P. (136-137).

(٢) James Monaco, IBD., P. (127).

ارتباط جديد أو نظام مختلف عما هو معمول بـه داخل حقل اللغـة اللفظيـة وانمـا بالعمل على أن يستنبط روابطه وقواعدة الخاصة" (١)

وهكذا فإن استخدام بعض ما توصل إليه البحث العلمي في مجال الأدب لا يعني التطبيق الحرفي لتلك القواعد، دونما النظر لطبيعة الوسيط وخصوصيته. كمـا وأنـه ليس نقلا ميكانيكيا لمنجزات البحث الأدبي ولكنه اعتراف برابطة النسب التي تقرب أصول الأدب والسينما وتكشف عن مواطن تلك العلاقة. فالفن الأدبي لـه أيضـا جوانب تشكيلية في تواليه (تتابعه) وفي استخدامه لعنصر المكـان (الحيز المدرك) وبنيته السردية تشبه التشكيل الفيلمي المرئي لأنه ينتج من تماثل في أنظمة وسياقات للاجزاء الرئيسية والعوامل المكونة(٢).

أما القول بأن كل أنظمة العلامات تخضع لهيمنـة نظـام اللغـة، وأن اللغـة شـرط ضرورة، لانها وسيط الدلالـة، فهو رأى لا تستطيع هذه الدراسة قبولـه كمـا انهـا لاتملك حق السكوت عنده، ووجهة الاعتراض فـي ذلك الرأى نجده داخل بنيـة المقولة التي نعترض عليها. حيث تكـون ألفاظ اللغـة فقط حسب ذلك الرأى هـي الوسيط الذي يحمـل الدلالـة، لكن الألفـاظ، والصـور، والأشكال والألـوان والأبعـاد والروائح وغيرها من أشياء الواقع الخارجي الذي يؤثـر فـي عضـو الحس وتتولـد عنها المعنى(٣). إذن فلا يجوز لنا أن نضيق علاقة المعنى إلى هذا القدر ونقصـره فقط على وجود التلفظ اللغوي والتصويت أو الكتابة.

وطبيعة اللغة تفرض قيام علاقه ثنائية بين اللفظ بديلا عن الأشـياء والموجـودات في العالم الواقعي وبين المعنى الذي يدركه العقل ولكن الأمر في السينما تلك التـي يجردونها من حقهـا أن تكون لغـة يختلف علـى نحـو أكثر تعقيدا، ذلك أن اللغـة تفترض قيام علاقـة ثنائيـة (Double articulation) أمـا السينما فهـي تقيم علاقـة ارتباط ثلاثية (Triply articulation)(٤) حيـث إن الفيلم هو نظـام مـن الإشـارات والرموز على مستوى اللقطة أو مجموعـة اللقطـات، وهذه الإشـارت تكون نظامـا سيميولوجيا، لا يطابق سيميولوجيا الواقع فقط، ولكنـه يتفوق عليهـا حيث يختزلهـا

(١) Bill Nichols, "Movies & Methods", Berkely: University Of California Press 1976.

(٢) William Cadbury & Leland Pouge, "Film Criticism", Iowa State University, 1982, P. (11-12).

(٣) ابن سينا، "الشفاء"، بيروت: المؤسسة العربية، ط١ ١٩٨٢، ص (١٦١).

(٤) Bill nichols, "Movies and Methods", IBD P. (590).

وبكثافة داخل اطار اللقطة، ومن ثم فإن السينما لا تعيد انتاج الواقع من خلال التطابق أو التماثل أو التمثل (Representaion) ولكنها تضيف علية قوة تعبيرية لم تكن موجودة فى الأشياء أو الموجودات فى عالم الواقع(١) . وعلى ذلك فهناك فارق واسع وجوهرى بين أن تعادل أو تساوى السينما بالواقع من خلال نسخ الواقع ميكانيكيا وبين مماثلة أو مشابهة نسق العلامات بينهما. وفهم المعنى السينمائى للقطة لا ينتج من ذلك الكود الأيقونى البسيط ولكنه يبرزمن خلال كود أو شفرة ثلاثية الترابط، هى (شفرة الإدراك code of preception، والإحساس sensibility والتذوق taste)(٢) . ويجدر بنا أن نشير إلى أهمية ريادة (ابن سينا) فى وصفه الدقيق لمثل هذه العلاقة حيث يقول إدراك الشيء هو أن تكون حقيقته متمثلة(*) عند المدرك يشهدها بما به يدرك(٣) ثم يخطو (ابن سينا) خطوة هائلة حيث يقرر، بأن من طبيعتنا أن نركب محسوسات بعضها إلى بعض أو ان نفصل ما هو متصل منها ونقيم أحكاما وأحاسيس قد لا نستشعرها لحظة مشاهدة المثير الحسى. فهناك الصورة أو المثير الحسىالخارجى مثل رؤية الشاه لمنظر وهيئة الذئب وهذا هو ما يعرفه (ابن سينا) بإدراك الحسى الظاهر للصورة. أما المعنى فهو الانفعال النفسى والفعلى من إدراك الشاه للعداوة مع جنس الذئاب وهو المعنى الموجب لخوفها ولفرارها والابتعاد عنه. فالصورة إذن تدل على معنىعلى سبيل المطابقة والمشابهة التامة أو على سبيل التضمن، بحيث يقودنا إلى معنى آخر أكثر شمولا وأرحب أفقا من المعنى الأول(٤) الذى أوجدته فى نفوسنا الصورة أو المثير الحسى الخارجى. ولم تعد السيموطيقا كمقترب للفهم غريبة عن دراسة السينما بل إنها فرضت الاعتراف بها عند معظم باحثى السينما حتى أكثرهم محافظة أو أولئك الذين لم يعترفوا للسينما بعد بحقها فى أن تكون نظاما لغويا(٥)

---

(١) Bill Nichols, "movies & methods', Cinema & Poetery, by p.p. Pasolini, P. (547)

(٢) Bill Nichols, Ibid., "Articlations of Cinema code" by Umberto Eco P. 601.

(*) من لسان العرب، مثل له الشيء صورة كأنه ينظر اليه قد امتثل اى تصوره ومثل الرجل بين يدى فلان اى وقف بين يدية منتصبا، وتمثل الشيء اى تصور مثاله وفىالتنزيل " فارسلنا اليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا (ﷺ) .

(٣) ابن سينا، الشفاء، مصدر سابق ص (١٦١ ١٥٩).

(٤) ابن سينا (الاشارات والتنبيهات) القاهرة: دار المعارف، القسم الأول، ط٣، تحقيق (د) سليمان دنيا ص (١٣٩) ١٩٨٣.

(٥) James Monaco, op. cit., P. (44), P. (127) .

ولعل مصدر التخوف عند البعض الذى ما زال يرفض المدخل الشكلانى السيميوطيقى لدراسة السينما ولهم بعض العذر هو أن المدخل قد طبق على الدراسات الأدبية، حيث يسهل تحديد الكود أو الشفرة والتعرف عليها ودراستها. من خلال مفردات اللغة حيث تمثل المفردة الواحدة أصغر وحدة للكلام أما فى الفيلم السينمائى فإن محاولات مستمرة وعديدة تبذل من أجل الوصول إلى تعريف مقنع وعلمى لماهية وحدة الشريط السينمائى. ومعظم الكتابات النظرية الكلاسيكية تعرف وحدة الفيلم باللقطة ولكن هذا التحديد يحمل دلالات متعددة[1] بحيث يستحيل على ذلك التيار من الرافضين أن يتعاملوا بسهولة مع المدخل السيميوطيقى فى حين أنه بفرض قبولهم بذلك سوف يثيرون مشكلة الوحدة الفنية التى تعادل الوحدة اللغوية فى اللغة اللفظية[*]

والدراسة تتفهم تماما مدى حيرة النقد التقليدى أمام مصطلح اللقطة مثلا فهو مرة تعبير عن مساحة من الفيلم طولها أربعة ثقوب وهو أحيانا ذلك الطول من الشريط الذى يصور لقطة واحدة أو ضمن حركة كاميرا واحدة من ابتداء تشغيلها حتى لحظة إيقافها لعمل لقطة أخرى وهو أحيانا أخرى تكوين صورة ما[2] ونظرا لأن الكتابات النظرية تحدد مفهوم وحدة الفيلم باللقطة كما سبق، فإن أصحاب هذه الكتابات وكل الباحثين فى مجال السينما ممن سلموا بهذا التعريف نراهم وقد وقفوا بصلابة فى موقف الرفض من التعامل مع العلم الجديد. ولأن البحث لا يضع فى خطته الآن تحقيق تلك المشكلة فأنه يعبر إلى غيرها ولكن ليس قبل أن يشير إلى الإدراك الصائب الذى قدمه المنظر السينمائى والمخرج (سيرجى إيزنشتاين) الذى كان أول[3] من ادرك الزخم الهائل الذى يحويه الكادر السينمائى من عناصر متعددة متباينة تكون بناء منسقا من عناصر سمعية بصرية، وأن "الصورة الواحدة، الموحدة والتى قررتها اجزاؤها المركبه، تقوم بالدور الحاسم فى العمل السينمائى

---

(١) ميخائيل روم، "احاديث حول الاخراج السنيمائى"، بيروت: دار الفارابى، ط١، ١٩٨١، ترجمة عدنان مدانات، ص (٥٧).

(*) فى المعجم الفن السينمائى د. مجدى وهبه، احمد كامل مرسى، يعرفان اللقطة بأنها وحدة اللغة السينمائية، كما ان الكلمة هى وحدة اللغة الادبية ص(٣١٦) .

(٢) جوزيف ماشيللى،"التكوين فى صورة السينمائية القاهرة ": الهيئة المصرية للكتاب ط١، ١٩٨٣. ترجمة هاشم النحاس .

(٣) ميخائيل روم، "احاديث حول الاخراج السينمائى" مصدر سابق.

الخالق[١] وعلى ذلك فإن الكادر السينمائى الواحد قد يحوى العشرات من التفاصيل، التى من خلالها يتم لنا التعرف على محتويات اللقطة سواء على المستوى الإخبارى أو على المستوى الدرامى وتلعب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها إشارات أوعلامات لغوية تكون فيما بينها جميعا إلى اكواد (Kodes) ذات قرابة أو اتصال (Related Signs)[٢]

ومن ثم فإنه يسهل الآن محاصرة جوهر الصعوبة التى كان يطلقها البعض فى طريق استخدام (المنهج الشكلى) في النقد حيث كانوا يساوون بين الكلمة بوصفها أصغروحدة فى التلفظ وبين اللقطة أصغر وحدة فى الفيلم، وهو الأمر الذى اتضح خطأه وينحسر باطراد عدد المؤيدين لذلك الزعم؛ فاللقطة هى أصغر وحدة على مستوى شريط السليدلويد ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائى ذلك أن طبيعة التعبير السينمائى تسمح بتواجد العديد من الإشارات اللغوية (سمعية/ بصرية) المتزامنة والمتداخلة فضلا عن الإشارات الأخرى المتصلة والمتوالية. غير أن معظم الدراسات التقليدية ذات التأثير المؤسسى على فكر السينمائين تركز على اعتبار ان اللقطة هى أصغر مكون داخل الشريط السينمائى كما هو عند (لوسون) و (آرينهايم) و (ديبركس) وغيرهم وأن يتجاوز البعض عن ذلك الالتزام الحرفى بعنصر اللقطة ويضيفون إليه عناصر أخرى تدخل فى مكون اللقطة كوحدات بنائية يصاغ منها فى النهاية ما يجب أن تطلق علية اللقطة مثل المراوغة الذكية التى يحاول فيها (روبرت ويثررز) أن يهرب من قيد أو سجن اللقطة فهو يقول إن عناصر التعبير هى "الإطار"، اللقطة، الصوت [٣] (ص ١٥) وبالطبع فإن التحليل الآخر لهذه المكونات البنائية إنما يعود إلى عنصر أكبر منها ونعنى به اللقطة.

وهنا لن يتوقف البحث، كثيرا لكى يدلل على مدى السطوة والتأثير الذى اكتسبته كتابات (رودولف ارينهايم) وغيره عبر أجيال متصلة من الكتابات النظرية فى حقل

---

(١) سيرجى ايزنشتاين، "الاحساس السينمائى"، بيروت : دار الغارابى ط١٩٧٥ ١ ترجمة سهيل جبر، ص (٦٤) حسب (معلومات الباحث فان المترجم هو اسماعيل جبر، ولكن سهيل جبر هو شخص غير موجود فى الواقع) .

(٢) Denitto Dennis, "Film Form & feeling " مصدر سابق

(٣) Robert Stell Withers, "Intorduction To Film", N, Y: Barnes & 1st ed, 1983, P. (15).

السينما، وسيكون مجال ذلك مؤجل ومرهون بمدى أتصال أفكاره أو غيره من الباحثين بمجمل القضايا التى يطرحها البحث داخل خطته المرسومة سلفا.

ويكفى الإشارة فى هذا المقام إلى شذرات سريعة توضح اعتماد الكتابات التالية على (ارينهايم) واعتبار أفكاره والنتائج التى توصل إليها - مسلمات - لاتقبل إلا التسليم والتصديق، ويصبح الجميع تقريبا أسرى قبضته القوية بحيث لايجد باحث مثل (مارسيل مارتن) بأسا من ايراد رأى (آرينهايم) حول الشاشة العريضة ويكرر ذات الاعتراضات - وربما بنفس الجمل مستخدما نفس الكلمات[١] أو يضيف إليها قليلا بهدف البرهنة على نتائج ما ستخلصه من سلفه[٢] .

وعلى نفس المنوال نجد آراء الباحثين (رالف ستيفنسون وجان ديبركس) فىوصف كتابهما بأنه "طبيعة هذا الكتاب تنمو طبيعيا من كتب سبقته... نذكر على الاخص كتاب فن الفيلم لأرينهايم" [٣].

٢- رؤية الواقع بصريا وسينمائيا.

لايعنى إدراج هذا العنوان فى هذه المرحلة من البحث أى تسليم أواستسلام للتداعيات المنطقية - التى - تتوارد - بداهة- على الذهن فور قراءة عنوان حيز الفقرة، كما أنه لايعنى أدنى شكوك حول قبول البحث لصيغة اللغوية أو المفهومية لذلك المصطلح الملتبس غير أن كل المصادر الكلاسيكية وأدبيات الكتابة السينمائية على المستويين النظرى والنقدى وكذا الكتابات المدرسية، تفرد معظمها أبوابا ثابتة ذات عناوين، شبه موحدة أو متكررة حول ما أسماه (رودلف آرينهايم). - فى مرحلة مبكرة - بالفرق بين رؤية العين البشرية للواقع والرؤية السينمائية لذات الواقع ومن ثم رأى البحث الإبقاء على المصطلح. كما هو دون تغيير رغم الملاحظات العديدة، حتى يتسنى مناقشته واختباره فى صورته المثبتة فى كل المصادر، ولذلك فإن أى اقتراح بتعديل صيغ المصطلح الآن للتأليف أمر مؤجل لما

---

(١) مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة، ترجمة سعد مكاوى ١٩٦٤، ص(١٥).

(٢) نفس المرجع السابق ص(١٨٧ - ١٩١).

(٣) Ralph Stephenson & J.R. Debrex, "The Cinem as Art " London: Penguin Books, 1974, p. (32).

بعد مرحلة مناقشته واختباره. وأول مايطرا على الذهن فى مواجهة صيغة المصطلح هو التناقض المنطقى فى منطوق الصيغة وبيان ذلك على النحو التالى:

١- يفترض المصطلح وجود اختلاف وتمايز بين ماترصده العين من مرئيات للموجودات وللأشياء من حولنا فى الواقع، وبين ما ترصده نفس العين لنفس المرئيات كما هى مصورة ومسجلة فوق شريط الفيلم، وهو الأمر الذى يأباه العقل ويرفضه المنطق تخالفه علوم الطبيعة والبصريات، ذلك أن حاسة الإبصار واحدة فى الحالتين وموكل إليها ذات الوظيفة فى المرتين – ونعنى به استقبال الأشعة الصادرة من الأشياء والموجودات والسماح بمرورها عبر حدقة العين إلى أن تسقط فوق شبكية العين.

ولأن ذلك هو من أوليات علوم التشريح والضوء والبصريات فلن يحتاج البحث للتوقف أمام بدهيات أو أمور ثابتة يمكن الرجوع إليها بسهولة والبحث يحيل هنا فقط على أول مستند علمى عربى – من باب الأمانة العلمية والتاريخية – ونقصد به كتاب (ابوعلى الحسن ابن الهيثم)[١] المعروف بأسم "المناظر".

٢- ان سقوط الاشعة الصادرة من المرئيات فوق شبكية العين لايعنى بالمرة اكتمال عملية الرؤية ويوضح ذلك (ابن الهيثم) بقوله "أن البصر ليس يدرك شيئا من صور المبصرات التى تصل إليه إلا من سموت الخطوط المستقيمة التى تلتقى أطرفها عند مركز البصر فقط [٢] ثم يقول فى موضوع آخر. قد تبين من جميع ما ذكرناه أن الابصار انما يكون من الصور التى ترد من المبصرات إلى البصر[٣] لكن إدراك المرئيات وما فيها هو أمر آخر لادخل للعين فيه وانما هو أمر يسمية العلم بالإدراك الحسى "وكثير من المعانى المبصرة تدرك بالتميز والقياس مع الاحساس بصورة المبصر لابمجرد الحس فقط [٤].

---

(١) الحسن بن الهيثم، "كتاب المناظر"، الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب، السلسة التراثية، رقم (٤)، تحقيق د. عبد الحميد صبرة، الفصلين الخامس والسادس من المقالة الاولى: ط ١، ١٩٨٣.

(٢) نفس المصدر السابق ص(١٥١).

(٣) نفس المصدر السابق ص(١٦٩).

(٤) نفس المصدر السابق ص(٢١٩).

ومما تقدم فإنه يمكن القول دون أى مجال للشك واحتمال للطعن بأن العين البشرية تبصر المرئيات سواء في الواقع الحى وصورها فوق شريط الفيلم بنفس الكيفية ولا دخل لها في تكوين المدرك الحسى الذى ينتجه العقل في مرحلة لاحقة عن ماهية المبصرات . كما أن البحث اللغوى يؤكد الشيء حيث تقول العرب "الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين ويقول ابن سيدة : الرؤية هى النظر بالعين والقلب[1] مثلا : تلك الشجرة الموجودة خلف نافذة المنزل وعبر الطريق أمامى، بنفس الطريقة التى ترى بها نفس الشجرة خلف نافذة نفس المنزل وعبر نفس الطريق والمصورة على شريط السليولويد "فالبصر يقبل فى نفسه صورة من المبصر مشاكلة للصورة التى فيه لاعين صورته[2] عند ثبات كافة عوامل اللون والإضاءة وحجم المنظور. ومما تقدم فإنه يمكن استبعاد حاسة الابصار تماما من وجود فروق وتمايزات – ان وجدت – بين رؤية الواقع ورؤية الصورة السينمائية وعليه فإن البحث – إذا اسلم بفرضية من يقولون بوجود فروق بين الرؤيتين. ان يعزى ذلك الفرق إلى شيء هو فى داخل الصورة، المأخوذة عن الأصل – إن اكتمالا أو اضافة أونقصا وحتى لايتهم البحث بالقصور فى فحص هذه الجزئية من افتراض وجود فرق بين كل من الرؤيتين فإن البحث مضطر للاستشهاد بأراء بعض الفلاسفة فى هذا المجال، ذلك أن البحث ليس مهيأ للخوض فى مشكلات فلسفية إلا مايمس جوهر مطلبه فى الفن السينمائى، وفى أضيق الحدود الممكنة. وعليه فلابأس من عرض خلاصة سريعة لتلك الآراء فالصورة عند (إخوان الصفا) هى شكل ونفس يقبله الجوهر[3] وهى إدراك بالحسى الظاهر والباطن معا رغم اسبقية الحس الظاهر فى عملية إدراك المعنى[4] أما (سارتر) فيرى أننا عندما ننظر إلى صورة ما فإنها تبدو لنا بكيفيتها نفسها التى هى للشيء المفارق لها ورغم علمنا بأن الأصل المأخوذ عنه الصورة ما زال موجودا فى مكانه هنا أو هناك "إذا الصورة التى نطالعها الآن لها نفس عين الماهية"

---

(١) ابن منظور، مصدر سابق، ج٣، ص(١٥٣٧).
(٢) ابن سينا، "الشفاء"، مصدر سابق ص(١٣٧).
(٣) "رسائل اخوان الصفا"، بيروت : دار صادر، المجلد الثانى الجسمانيات والطبيعيات، (ص٦).
(٤) محمد عثمان نجاتى (د) الادراك الحسى عن ابن سينا، القاهرة : دار الشروق : ط٢، ١٩٨٠، ص(٣٥).

لالشيء الذى فارقناه منذ فترة ونحن لا نعنى بذلك بنية الشيء ولكن هويته أيضا[١] كما أن (سارتر) ينبه فى مرحلة سابقة من المرجع نفسه إلا أن قصدية الرؤية للموجودات فى العالم الخارجى هى التى تطلع الناظر على الشكل واللون والوضع والكيفية وإننا إنما نتحصل على كل ما سبق من خلال توجيهات البصر ثم بوعينا الذاتى[٢] فالبصر إذا هو ثابت فى الحالتين لا يدرك شيء من معانى المبصر إلا فى الهيئات والظاهرة مثل الشكل والعظم والوضع والألوان [٣].

ولأن الغرض الأصلى من هذا البحث يبعد كثيرا عن حقل الفلسفة كما وأنه لم يضع الاهتمام بها ضمن قائمة موضوعاته فإنه يكتفى بتلك الشذرات السريعة ولمن شاء استكمال البحث الفلسفى أن يجده فى مراجعه الأصلية. وخلاصة ما تقدم سوف لا نجد مطعنا يمكن أن يقدم فى مواجهة القول بوجود فرق بين رؤية الواقع ورؤية الصورة بعد استيفاء عنصرى الصورة والإبصار - إلا أن يكون الإدراك هو ذلك العامل المسؤل عن ذلك الاختلاف فى الرؤيتين ولكن قبل مناقشة ذلك الافتراض فإنه من الضرورى عرض فكرة سريعة لماهية الإدراك.

ثانيا : الإدراك البصرى للظواهر ورؤية الواقع

أ- الإدراك البصرى للظواهر:

وفى اللغة يقال أدرك الشيء أى لحق به ووصل إليه وهى تعنى التتابع والاتصال، زمن النضج والبلوغ والاكتمال[٤]. ويصنف (محمود رجب السيد) الإدراك إلى نوعين هما.

- الإدراك الداخلى وهو إدراك نفسى وإدراك آخر يقول عنه الإدراك الخارجى أوالفيزيائى أو الحسى [٥] لكن (ميرلو بونتى) وإن اتفق مع ماسبق إلا أنه يجعل الإدراك حسى داخلى وحسى خارجى ويجعل من الثانى شرط ضرورة لوجود

---

(١) جان بول سارتر "التخيل"، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ترجمة د. نظمى لوقا، ص(٦)١٩٨٢ .

(٢) نفس المصدر السابق ص(٥٩).

(٣) كمال الدين ابى الحسن الفارسى، "تنقيح المناظر لذوى الابصار والبصائر"، القاهرة : الهيئة المصرية العامه للكتاب، ط١ تحقيق مصطفى حجازى.. مراجعة د. محمود مختار، ١٩٨٤.

(٤) ابن منظور مصدر سابق مادة ادراك.

(٥) محمود رجب السيد (د)، "المنهج الظاهرياتى"، القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، د.ت.

الإدراك الحسى الداخلى[1] ويضيف (برنتانو) على ذلك بأن الإدراك الحسى الخارجى (الفيزيائى) هو إدراك مشترك بحيث يمكن لأكثر من فرد واحد أن يدرك الظواهر بينما الإدراك الحسى الداخلى فهو فردى وذاتى[2] .

لكن (ابن سينا) يرى أن عملية الإدراك نوعان هما الإدراك العقلى وهو مالا يدخل – الآن – في مجال المناقشة وإن كان البحث سوف يعود إليه مفصلا فى مرحلة لاحقة – وآخر هو الإدراك الحسى ويصف ذلك النوع بأنه امتثال لصور المحسوسات حيث إن المحسوسات كلها تتأدى صورها إلى آلات الحس وتنطبع فيها فتدركها القوى الحاسة[3] لكنه يضيف موضحا شرط الإدراك فيقول "(إدراك الشيء هو أن تكون حقيقتة متمثلة عند المدرك يشاهدها بما فيه يدرك[4] قريب منه رأى (سارتر) عن التماثلات فى كتابه (التخييل). فالإدراك لايتأتى إلا بناء على وجود حافز ومنبه خارجي – هو المثير البصرى فى حالتنا هذه. كما وأن الإدراك لايكتمل الا بما تتمثله النفس المدركة بمعنى ما تعنيه الصورة الماثلة للشجرة عبر النافذة كما فى المثال الموضوح بعاليه والموجودة فى الواقع أى تلك الشجرة كما تظهر على شريط الفيلم.

فالكرسى الصورة ليس شيئا آخر سوى الكرسى الواقعى[5] كما يقول (لايبنتز).

ومن ثم فإدراك، أيضا غير ملوم وغير متداخل ولا يسأل عن ما يقوله أصحاب فكرة وجود فروق وتمايزات بين صورة الواقع والصورة السينمائية ولكن تلك المناقشة وإن طالت – والتى حاول البحث فيها اختبار فرضيه (آرينهايم) كانت ضرورية ولا مهرب منها، حيث إنها كشفت خواء تلك الفرضية وتهافتها منذ أن لاحظ البحث مشكلة التناقض المنطقى فى بنية وصياغة المصطلح ثم من خلال فحصه واختباره.

وقد يرى البعض الآن ضرورة أن يطرح البحث مصطلحا بديلا متماسك البناء مقبول الصيغة سهل المفهوم، وهو أمر يراه البحث واجبا تفرضه ضرورة البحث العلمى، غير أنه سوف يؤجل تقديم الصياغة المدققة للمصطلح إلى مرحلة تاليه

---

(١) محمود رجب السيد، مصدر السابق ص(١١٨ – ١١٩).
(٢) نفس المصدر السابق، ص (١٢٠).
(٣) ابن سينا "الاشارات التنبيهات"، القاهرة: دار المعارف،ج ١، ص (١٣٠).
(٤) نفس المصدر السابق .
(٥) جان بول سارتر، التخيل"، مصدر سابق، ص(١٧).

وبعد أن يفرغ البحث من مناقشة نقطة أخرى فى سياق خطته الأصلية، يرى أنها وثيقة الصلة به. كما وأنها تعينه على تقديم مزيد من الفهم وتلقى عليه كثير من الضوء، ونعنى بها قضية رؤية وإدراك الواقع.

ب- رؤية الواقع وإدراكه

والواقع عند (ابن منظور) هو الموضع والمكان وهو أيضا مكان حدوث الفعل. والفعل زمن معلوم، وهو ما يفيد بأن الواقع زمان ومكان. أما أصل الكلمة فى الإنجليزية (Real) فمأخوذ من الكلمة اللاتينية (Res) : أى الشي ولقد صيغت فى القرن الثالث عشر بأنها الشيء الذى له خصائص معينة (بيرس) (١٩٥٨ ص٣٥٨)(١) وهو وجود الشيء كمقابل لعدم وجوده (٢) أما المعجم الفلسفى فيصف الواقع بأنه "التحقق فى الأعيان"(٣) .

وعلى ذلك فإن ما يقع عليه البصر خاضع أولا للقصدية وللتوجيه، ولولا هذه القصدية ما أمكن لبعض المرئيات ان يتاح لها الظهور على شبكية العين رغم انها موجودة فى الأعيان من حولنا، ثم تأتى المرحلة التالية عندما تتحول المبصرات المتحصل عليها إلى مرتبة الإدراك والوعى. وهنا فقط تصبح الأشياء إما حاضرة ومدركة أو هامدة غائبة وغير مدركة.

ويستطيع البحث إذن أن يخلص إلى الفرضية التالية، حيث يكون الإدراك هو العنصر الجوهرى الحاسم فى عملية اتصالنا بالواقع من حولنا ولكن على البحث ان يختبر مدى صدق فرضيته التى طرحها وهنا نستدعى السؤال الذى سبق وأن أثاره من قبل "اندرو دادلى" حول مدى ارتباط الرؤية البصرية بعملية إنتاج صور لمرئيات فى الإدراك ؟

ويقدم (دادلى) إجابة مقتضبة وان كانت حاسمة بأن تكويننا البشرى يسهل خداعه بسهولة من خلال الوهم. بل إنه يمكن لنا مواصلة ذلك الخداع بواسطة شيء آخر غير الصورة البصرية ويصل (دادلى) بطريقة حاسمة إلى نتيجة تقول."لما

---

(١) رولاند فيشر، "التحليل البنيوى للواقع"، القاهرة : مجلة ديوجين، مركز مطبوعات اليونسكو.
(٢) م. روزنتال، ب يودين، "الموسوعة الفلسفية"بيروت: دار الطليعة، (ط٤)، ١٩٨١ص (٥٧٣).
(٣) مراد وهبه (د) واخرون "المعجم الفلسفى" القاهرة : دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٧٩، ص(٤٦٤).

كانت الصور يمكن إنتاجها كهربائيا دونما الحاجة إلى المؤثر العينى (البصرى) مباشرة، فإنه من الواضح أنه لا توجد رابطة مباشرة بين العين والعقل والعالم الخارجى. [١]. ولكن ثمة علاقة من نوع ما لابد وأنها تربط تلك الأشياء الثلاثة جميعا معا والبحث لا يرفض ولا يحاجى أصحاب ذلك الرأى فيما يذهبون إليه، غير أن البحث يرى أن ثمة رابطة من نوع ما بين ما هو موجود فى العالم الخارجى وما تراه أو يقع على شبكية العين وأخيرا بين ما هو مدرك داخل عقولنا. غير أن تلك العلاقة ليست علاقة شرطية، حيث يستوجب الإدراك وجود المؤثر البصرى وسبب ذلك ببساطة هو أن الصور والمرئيات التى نعيش بينها وتحيط بنا اكتسبت كل ما نملك من ثقة عبر سنوات من الخبرة بها والاعتياد عليها، ونشأت معها علاقة ألفة لا يجوز اهدارها والتشكيك فيها إلا من خلال ما يمكن أن تثبته لنا حواسنا الأخرى بمزيد من اختبارات الثقة أو بواسطة ما يقدمة لنا الآخرون من ملاحظات أو تقارير أو معلومات فالابصار هو أحد الخبرات المكتسبة والتى تتطور معنا بمرور الوقت. وطبقا لتجارب (بنفليد) فى معهد (مونتريال) للدراسات العصبية أمكن تنبيه المناطق البصرية فى الدماغ وتم الحصول على صور وخبرات بصرية سابقة وبينما كانت النتيجة مع مكفوفى البصر مختلفة والذين كف بصرهم وهم كبار أمكن الحصول على نفس نتائج المبصرين أما الذين ولدو عميانا فلم يكن من الممكن التوصل إلى أى نتائج إيجابية[٢] والإدراك البصرى ليس معطى ثابتا بل هو يخضع للتغير وبالفعل (لايتغير طبقا للمعرفة المكتسبة ولهذا فإن على العميان الذين يستعيدون بصرهم أن يتعلموا مجددا كيفية الابصار [٣]

أما ما يثيرنه حول ضرورة خلق عمق مسافى من خلال ترتيب وتقاطع الاجسام فهو ما سبق ورردده قبله (ابن الهيثم) وكمال الدين الفارسى بأن عمق الصورة فى البصر يلزمه وجود خط الأفق أو رؤية الأرض التى يقف عليها الأشخاص حتى لا يظن الناظر إليهم أنهم مماسان أو فى نقطة واحدة[*] وبذلك تكون قضية رؤية المجسمات كما طرحها (ابن الهيثم) هى ما عاد وطرحه مرة أخرى (آرينهايم) مع

---

(١) "Andrew dudly", "Concepts in Film Theroy", Newyork : Oxford University" Press, 1984, p.(35).

(٢) أدولف رايس، "بين الفن والعلم"، بغداد مصدر سابق، ص (٣٠).

(٣) نفس المصدر سابق، ص (٣٥).

(*) كمال الدين ابى الحسن الفارسى، مصدر سابق ص (٢٨٨).

إغفاله بأن رؤية المجسمات هى من خلال الخبرة السابقة والمعرفة الذاتية(*) يكون من شأنها تحوير أو تعديل أو حتى رفض ما كنا نراه مقبولا فى السابق ولا يقبل المحاجاة أو المناقشة وهناك تجارب أخرى عديدة حول إنتاج مؤثرات بصرية دون مستوى الوعى (Sublimnal Imagery) وذلك بإمرار عدد محدود من الكادرات السينمائية تحسب بأجزاء من الثانية: مللى ثانيه (Millisecond) حيث يمكن أن تصل الرساله على المستوىالخبرى والإعلامى دون تنبه المتفرج. وما زالت التجارب العلمية متصلة فى ذلك المجال حيث يفترض أولئك الباحثون أو يقترحون وجود مستوى من مستويات الإدراك، دون مستوى الانتباه[١].

كما وأنه يوجد ما يطلق عليه من خلال التجارب العلمية الحد الأدنى للتخيل (Menimal imagery) وذلك بواسطة تركيز وتكثيف كثير من المؤثرات البصرية داخل عدد محدود جدا من التأثيرات العنيفة (Drastically Few Impression) [٢]

كما أن تجارب (نورمان ماكلارن) فى إحباط بقاء الرؤية والتلاعب المدروس والمعالجات المتأنية فى إحداث تأثيرات إدراكية من خلال اعتماده على ما يقترحه الباحثون من وجود حد أدنى للإدراك دون مستوى الانتباه. بل إن (نورمان ماكلارن) استطاع استثمار ذلك إلى اقصى حد لدرجة أن كان يترك بعض الكادرات فارغة بغير صور[٣] (Blank) ولم يلحظ المتفرج شيئا من ذلك ومن ثم كان اسم الفيلم (Binkety Blank) ولقد عرض عام ١٩٥٥ .

كما أن إشكالية إنتاج صور داخل الوعى من غير أن تكون بسبب مؤثر بصرى قد فتح الباب أمام العديد من الباحثين لدراسة جوانب مختلفة من تلك القضية. ذلك أن الأحلام والهلاوس والهذاءات والتخيل والوهم أو التذكر والتداعى وأحلام اليقظة..إلخ كلها تطالعنا بوجود صور وخيالات تقع فى منطقة الإدراك رغم أنها لا تشترط وجود العين أو عنصر الإبصار كليا داخل مراحل وخطوات إنتاج تلك الصور. فنجد واحدا من بين أهم عشرة باحثين فى العالم يهتم بفحص وتحديد مشكلة

(*) كمال الدين ابى الحسن الفارسى، مصدر سابق، (٣٠٥).

(١) Georeg wead & Georye Lellis, "Film Forms & Function", Boston: Houg htion Mifflin Company, 1981, P. (46)

(٢) IBID P. 47.

(٣) Maynard Collins, "Norman Mclaren", Ottawa: Candian Film Institute, 1976, PP. (14-15).

مكانا الحلم وشاشة الأحلام[1] ويحدد (صلاح مخيمر) دور القصدية في تكوين الخيالات وأحلام اليقظة خصوصا تلك الخيالات التي تستلزمها قواعد اللعب عند الأطفال حال تقمصهم لأدوار معينة[2] و(فرويد) نفسه قد سبق له الإشارة إلى أن النفس هي معنى متجدد لا يعرف حالة الثبات وإنما يكون الإنسان في حالة وجود، ويشرع حوله عالما هو بمثابة وسيط حياة [3].

كما أن الشعور عند (مان) (Munn) هو تجربة عقلية بحتة مصحوبة بدلالات معينة وقد تكون ذات طبيعة رمزية غير مادية [4] كما في التخيلات.

وفوق كل ما تقدم تجدر الإشارة إلى الملاحظات الثاقبة التي أوردها (ابن سينا) فسبق بها الجميع ولم يتم نقضها أو تخطيها حتى اليوم، وتلك هي قدرتنا على تركيب أو تفكيك صور ومحسوسات تخالف ما نراه في الواقع.

"قد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض وأن نفصل بعضها عن بعض، لاعلى الصور التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا وجوده فيجب أن تكون فينا قوة نفعل ذلك بها وهذه هي التي تسمى اذ استعملها العقل مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية متخيلة"[5].

ويواصل (ابن سينا) استنتاجه الحاسم فيقول إننا نستطيع أن نرى في أشياء وموجودات العالم من حولنا معان وأشكالا وأوضاعا لا تكون موجودة في طبيعة ذلك الشيء [6] أو قد تكون موجودة ولكننا لا نحسها في لحظة حكمنا على ذلك الشيء. والتخيل وانتاج الصور هو جزء من التفكير عند البعض[7] كما أن الصور التي يراها الإنسان أثناء مرحلة النوم أو في الكوابيس ما هي إلا استظهار لمجموعة من الرسوم والصور المختزنة في العقل يتم إطلاق بعضها من مستقرها، مستودعها

---

(1) Sami. Ali, "L, Espace Imaginaire", Paris: Grallimard 1974 .

(2) صلاح مخيمر (د) "في علم النفس العام"، القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، ص(١٩٤-١٥٠)، (د.ت).

(3) بشارة صارجي (د) "بنية الظاهرة النفسية عند فرويد"، بيروت : مركز الانماء العربي مجلة الفكر المعاصر عدد ٢٣ كانون اول / ثاني ١٩٨٣، ص(٢٢).

(4) صلاح مخيمر (د) مصدر سابق.

(5) ابن سينا، "الشفاء" مصدر سابق، ص (١٦٠-١٦١) .

(6) المصدر السابق نفسه، ص، (١٦١).

(7) محمد محمد آل شبير الخاقاني، بيروت : دار الزهراء للطباعة ١٩٨٣، ص(٣٥٥).

وتبدو لنـا فـى صـورة الحلـم أو الكـابوس نحـس فيهـا بـالحلاوة أو المـرارة والبكـاء أوالسرور وغيرها من المشاعر، ورغم تعطل كثير من الحواس أثناء النوم ونضيف أو نحذف أو نؤلف خيالات وصور غير موجودة (١) بـل إن وهمـا بحركـه الأشياء والموجودات من حولنا قد نحسة لفترة قصيرة أو طويلـة بحسب حالـة الـدوار التـى نمر بها. رغم أن تلك الحركة ليست مـن طبيعـة الأشـياء أو الأجسـام ولا حتـى مـن طبيعة الرؤية داخل العين.

جـ-وهم الحركة بين رؤية الواقع ورؤية الفيلم :

يشتد الجدل عادة فى معظم الأدبيات التقليدية للسينما منذ اللحظة الأولى، بوضـع الواقع فى مواجهة الفيلم، وكأنها قضية خلافية لابد مـن تقديـم حجـج وأدلـه للبرهنـة على تناقض كفتى الميزان، بين الواقع وبين الفيلم.

وتأتى قضية الإيهام بالحركة كأحد أدلة المواجهة عند ذلك القطاع من المنظريـن وواحدة من أبرز الحجج التى عرض البحث كثيرا منهـا فيمـا سبق مـن صفحـات، ويدعى أولئك المنظرون بأن وهم الحركة فى الفيلم السينمائى هو نتيجة لظاهرة بقاء الرؤية على شبكية العين لفترة اقل مـن سرعة تدفق الصـور السـينمائية الموجـودة على شريط السيليولويد الذى يمر أمـام شـباك العـرض وهـذا بـدوره يجعـل الصـور المتقطعة تبدو وكأنها حركات انسيابية طبيعة كما تراهـا فـى الواقـع معتمديـن علـى أبحاث فرتهيمر (Max wertheimer) حول النقطة الضوئية الثابتة وكذلـك دراسـات روجيه (Roget) وهـو الأمـر الـذى يسلم بـه البحـث ويقبلـه. لكـن ألايجـدر لنـا أن نطرح بدورنا سؤالا فى مواجهة جموع أصحاب تلك الكتابات ؟

هل حركة الخيالات والأوهام وأحلام المنام وأحلام اليقظة والحركة الناشـئة عـن تدفـق الصـور أثنـاء التداعيـات واستدعاء الذكريـات..إلـخ تحكمهـا جميعـا نظريـة أوظاهرة بقاء الرؤية على الشبكية ؟ كما أوضـح بيترمارك روجيه (Roget 1824) لقد دلل البحث من قبل، وبواسطة براهين علمية وفلسفية وقـدم مصـادره حـول تلـك النقطة ولايجد مبررا لـه الآن فى استرجاع ماتقدم من أمثلة.

---

(١) ابن سينا "الشفاء"، مصدر سابق، ص(٣٣٣)، وكذلك "النجاة" ص(٣٦٦)، و"الاشارات" ج١ ص(١٤٥).

ولكن قبل أن يسير البحث قدما فى مناقشة تلك الفرضية والتى لقيت رواجا كاسحا منذ الثلاثينات فى قرننا الحالى - فإنه يتوجب الاشارة إلى أسبقية (ابن سينا) على (فرتهيمر) فى اكتشاف وهم الحركة وإمساكه بالسبب الرئيسى لذلك الوهم وإرجاعه إلى ظاهرة (Phi Phenomenon) والتى يمكن ملاحظتها فى حركة الأسهم المرسومة على لافتات النيون.

ويقول ابن (سينا) بعد أن دلل على أن المدرك أى الإنسان المبصر قد أخذا شيئا يسميه هو شبح من المدرك فى شكل صورة المرئى ثم يقول." ان بقاء صورة الشمس فى العين مدة طويلة إذا نظرت إليها ثم اعرضت عنها يدلك على قبول العين للشبح وكذلك تخيل القطرة النازلة خطا والنقطة المتحركة على الاستدارة بالعجلة الدائرة...الخ[١] وهو يفسر ذلك بأنه لابد للإنسان من قوة نفسية تتخيل وجود القطرة النازلة فى مكانين فوق وتحت وامتدادها ما بين النقطتين وأن تلك المسافة المتصورة هى إثبات لوجود شبح أو صورة النقطة فى الوضع الأول ثم بقاء ذلك حتى تصل النقطة إلى الوضع الثانى وهكذا ويتم الوهم بالحركة عند (ابن سينا) من اجتماع ذلك الإحساس بما هو متقدم وما هو متأخر ليصبحا امتدادا كأنه محسوس وذلك لأن صورته راسخة وإن كانت القطرة أو النقطة قد زالت عن أى حد فرضت ولم تبق فيه زمانا[٢] .

وبالطبع كان مقبولا تماما ذلك الافتراض الذى ذهب إليه جماعة المنظرين السينمائيين القائلين بوهم الحركة الناتج عن فكرة بقاء الرؤية فلديهم على الأقل ذريعة علمية وسببا معقولا فى زمانهم ونعنى به السبب الفسيولوجى (Plysiology) وأن التأثيرات الفسيولوجية يمكن تقديرها وحسابها وبذلك أمكن لهم تفسير ذلك الخداع الذى لا تدرك العين أنها وقعت ضحية له. ومن هنا تصبح الحركة المصورة على شريط الخام مقبولة لأنها تشبه الحركات الحقيقية بالنسبة للعين ولا يمكن للعين أن تميزها عن تلك الحركات التى تراها وتدور أمامها فى الواقع. لكن ما كان معقولا ومسلم به فى الأمس لم يعد له القدر نفسه من البريق ولا يتمتع بالقسط نفسه من الصدق ولا يتوفر له نفس القدر من التسليم.

---

(١) ابن سينا "الشفاء"، مصدر سابق ص(١٣٨) .
(٢) نفس المصدر نفس الموضع.

وذلك أن هذا التسليم والقبول بالتماثل الظاهرى فى الحركة (Phenomenal Identity) أو ما يطلق عليه بالإدراك الظاهرى المتماثل للمرئيات قد فتح الباب على مصراعية إلى احتمالات عكسية تماما، فهى إما أن تكون مجرد عوامل فسيولوجية كما هو الحال عند القول بظاهرة بقاء الرؤية، أو أنها تتعلق بقضية المعرفة والإدراك، وهو الأمر الذى كشفت عنه الأبحاث الحديثة والخاصة بالاستجابات وردود الافعال الايجابية للمخ والتى يعنى أن المخ يشارك بشكل فعال فى عملية خداع نفسه بنفسه (١) أنه يملك القدرة على مجاراة قواعد لعبةالخداع بطريقة إيجابية وفعالة. وهنا نصبح فى مواجهة اتجاهين رئسيين.

أولهما آلية أو ميكانيكية الحس المباشر THEISE OF DIRECT SENSORY MECHEINSM حيث يستجيب الجهاز العصبى لأى مؤثر صناعى كما لو كان حقيقيا، وهذا يعنى أن عملية الإدراك مجرد عملية سلبية، ذلك أنها تقتصر فقط على استقبال المعلومات.

ثانيهما نظرية المعرفة : وهى النظرية التى قدمها (الجشتطلت) وتقول بأن العقل يتلقى إشارات المؤثر من الشبكية ويترجمها إلى صورة، فمثلا عندما نرى حركة جسم ما فى السينما (رأس، جسد، رجل أو ذراع) فإن العقل يمارس تيقظه وانتباهه إلى الكلية السابقة رأس، ذراع (Formal integrity). والعقل يشخص أو يعرف الصور المتتالية كأوضاع جديدة لنفس الوحدة المتحركة ويغير ذلك أو يترجمه بأفضل طريقة ممكنة كأشكال حركية. وبتدخل علماء النفس فى بحث قضية المعرفة والإدراك فأن اقتراح المنظرين يضبح على النحو التالى. "حتى عند توفر لوجود الوهم التام أو الكامل فى السينما فهناك دائما مانقول عليه بالرابطة المزدوجة (Double Bind) عند المشاهدين حيث يعرفون شيئا ويقبلون بغيره أو يقبلون شيئا آخر ولهذا تكون الحيلة والخداع خداعا سيكولوجيا وليس لأسباب فسيولوجية" (٢) .

وربما كان (هوجومونتسبرج) هو أول مفكر من عصرنا استطاع أن يلمس تلك المشكلة بعقلية أستاذ علم النفس بجامعة (هارفارد). وهو بذلك أول باحث ظواهرى يقتحم مجال البحث السينمائى(٣). ذلك أن السينما لديه لاتكمن على شريط

---

(١) Wead Georg & Lellis George" Film Form & Function", OP. Cit, P. (41).

(٢) Wead Georg & Lells Georg, Ibid. P (42) .

(٣) Dudely "Concepts in Film Theory" Oxford: Oxford University Press, 1984, p. (133).

السيلولويد، وليست كذلك فوق شاشة العرض، ولكنها فى داخل العقل والمخ والذى يجعل منها حقيقة أو يحققها "which Actulise it "(١) .

خلاصة القول أن وهم الحركة لم يعد من الممكن تفسيره (ببقاء الرؤية) وهى الفكرة التى فقدت أى سند علمى تماما(*) فى وقتنا الحالى .

لقد أفسح البحث ذراعيه مرحبا بمناقشة وفحص كل الدعاوى التى طرحها منظرون وباحثون ومهتمون بالسينما فى موضوعها الجمالى والنقدى. ولم يكن فى لحظة ما مضطرا أو مدفوعا - رغم عنه - إلى ذلك النوع من النقاش بل أنه ارتضى ذلك بكل ترحيب لأنه يعلم انه إنما يناقش قضية هامة وأساسية من قضايا الإبداع السينمائى. وهى أيضا جديرة بالدراسة والفحص لأنها، مازالت مثل وليد ناشىء يجدر تعهده بالرعاية والحماية فهى قضية جديدة تماما على صعيد البحث والدراسة باللغة العربية وهى أيضا كذلك على مستوى اللغات الأجنبية، الأمر الذى يحفز البحث ويغرى بالدراسة والسؤال.

فكل الأدبيات التقليدية ترفضها أو تصادرها ومازالت الدراسات القليلة أو النادرة بالعربية، المترجمة منها أو المؤلف، تعكس آراء اصحاب (آرينهايم) وغيره من الباحثين. وهنا يستطيع البحث عند هذه المرحلة وبعد أن أوضح فى الصفحات السابقة براهينه وأدلته، أن يواجه جملة تلك الدعاوى التى تأسست على افتراض وجود فروق "واختلافات هامه بين الصورة التى تصنعها الكاميرا للواقع والصورة التى تراها عين الإنسان"(٢) ولقد حاولت السطور والصفحات السابقة أن تثبت مدى ضعف وهشاشة تلك الحجة. كما أنه لم يعد أصحاب فكرة اختلاف صورة الواقع ذات الأبعاد الثلاثة عن الصورة السينمائية ذات البعدين أو كما يقترح اصحاب (آرينهايم) الفروق الناتجة عن عرض المواد الجامدة على سطح مستوى(٣) . وما يتبعها من اختزال للعمق، نظرا لما يطلقون عليه بتسطح الصورة، والتشويه الناتج عن "نقص الأبعاد الثلاثة "(٤) إلى آخر الافتراضات التى يقدمونها.

---

(١) Dudely Andrew, "Major Film Theories", Oxford: Oxford University Press, 1976, P. (24).

(*) David Bordwell & Kristin Thompson, "Film Art", California:, Addison Wesley. Publishing, 1979, P. (19-20).

(٢) رودولف آرينهايم، "فن السينما"، مصدر سابق، ص(١٣٠).

(٣) نفس المصدر السابق ص(١٥).

(٤) رودولف آرينهايم، "فن السينما"، ص (٢٠).

ولقد أوضح البحث فى مرحلة سابقة التـأثير المؤسسى والمهيمن الذى مارسته كتابات (آرينهايم) على أجيال تالية له، وكشف البحث أيضا عن كثـير مـن كتابـات باحثين آخرين من أمثال (رالف ستيفنسـون وديبركس، ومارسيل مارتن وريموند سبوتسوود) وهنـاك العديد مـن الأسـماء الأخـرى التـى لاتتسـع سـطور البحـث لاحصائها. إن هيمنة وسيادة تلك الأفكار جعلت مـن الضـرورى طـرح تلك التبعية الفكرية جانبا وألزمت البحث محاجاة تلك الآراء وتوضيح خطـأ اعتمادها مسلمات تامة التصديق والقبول، بل إن من ألزم الواجبات الآن الكشف عن مدى تهاوى تلـك الحجـج وافتقادهـا للدليل. وهنـا يقدم البحـث لمحـات سريعة لبعض تلـك القضايـا والآراء، والتى تراجع أصحابها أنفسهم عنها منذ زمن طويل. ولأننـا لانواكـب فـى بلادنا، بالترجمة أو النقل ما يكتب فى‌إلخـارج فمـا زالـت افكـار (آرينهـايم)، مثـلا، متوقفة عند الصورة التى‌أسس افكاره عندها فى عشرينيات هذا القرن وأكملهـا فـى الثلاثينيات. ولكن قبل المرور السريع على مجمل تلك الافكار يهـم البحـث أن يؤكـد وللمرة الأخيرة – أنه – لايبتغى فى ذلك كله الهجوم على أفكار تقليدية ثبت فشـلها، وإنما مقصده بالدرجة الأولى كشف مدى الهيمنة الفكرية التى تمارسها تلك الأفكـار والتى مازالت تلقـى علـى الدارسين داخل أروقـة الدراسـة وقاعـات الـدرس داخـل الجامعات والمعاهد العلمية فى بلاد كثيرة من العالم، ومنهـا شـرقنا العربـى بطبيعـة الحال. وكيف أن تلك الهيمنة فرضت التجاهل والصمت على أفكار أخرى كان مـن الممكن أن تغير كثير ممـا نعرفـه عـن السينما – لـو أنهـا صـادفت قبـولا وحظيـت بالقليل من الاهتمام. فعندما نشر هوجو مونتسبرج (Hugo Munsteberg) فى عـام ١٩١٦ بحثـه المعنـون الصـور المتحركـة دراســة سـيكولوجية (Photoplay: A psychological Study) لم يجد أى نصيب من الاهتمام – وقتهـا – وكـان لابـد من مرور خمسين عاما حتى يتنبه إلى أهميته دراسو السينما عند إعادة طبـع العمـل نفسه، وحتى ينال التقديـر الـذى يستحقه. كـان هـذا مجـرد مثـال واحـد أراد البحـث التدليـل مـن خلالـه علـى صحـة مـايعتقد. والآن نستعرض بسرعة مجموعـة آراء معسكر الهيمنة. يقول (آرينهايم) تحت عنوان فقدان الإحساس فـى المكـان والزمـان "أن المناظر فى سياق أى فيلم يعقب بعضها بعضا فى ترتيبها الزمنى مالم يدخل فيه نـوع من التحـول إلـى الـوراء كمـا يحـدث مثـلا فـى اسـتذكار مغـامرات وأحـلام

وذكريات(١) ويصف الأحداث التى تقع فى فترة مايسميه بالتحول بأنها أحداث خارج إطار القصة الأساسية ولاتدخل مع القصة فى أى علاقة زمنية محددة (قبل أو بعد)، ويحذر من التدخل فى الاستمرار الزمنى أو عرض الأشياء المتزامنة"(٢) . وهذا المقتطف لايكشف فقط عن مدى تواضع أو حتى عدم معرفة بقواعد فن السرد ولكنه أيضا يتناقض مع ما سيقوله (آرينهايم) نفسه بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، حيث يقول أن مواصلة وعدم انقطاع عوامل الإدراك الحسى سوف تعبر مساحات الزمان والمكان. وهو يتراجع - أيضا - عن فكرة اختلاف الواقع ذى الأبعاد الثلاثة والصورة ذات البعدين حيث يقول أن مدخلات خبراتنا البصرية هى خبرة ذات بعدين ويتساءل عبر صفحات طويلة لماذا نرى العمق ؟ Why Do we see depth ويفيض فى شرح الإجابة عن السؤال ليصل إلى حقيقة بسيطة تقول بأن "رؤية الشيء فى ابعاد ثلاثة اسهل وابسط من الشكل ذى البعدين"(٣) .

وتأتى أراؤه حول طبيعة اللغة السينمائية كاشفة عن جهل واضح بمكونات اللغة نفسها. وتعكس تزمتا شديدا فى مواجهة استخدمات اللغة السينمائية لعناصر المجاز والتشبيه والكناية حيث يقدم نقدا قاسيا (لبودفكين) بعد أن يعرض لفقرة من كتاب الأخير عن المونتاج، يعرض فيها (بودفكين) أفكاره حول رغبته فى تصوير السرور والفرح الذى ينتاب السجين لحظة معرفتة بخبر الإفراج عنه فى فيلم (الأم) وهى الفقرات الشهيرة فى كلاسيكيات السينما والتى تتكون من لقطات تمثل وجه السجين مسرورا، وحركة اليدين والفم المبتسم، ثم إدخال عناصر أخرى مثل صورة نهير يتدفق فيه الماء وقت الربيع، ثم أشعة الشمس المنعكسة على صفحة الماء، وصورة الطيور ترشرش فى غدير القرية ثم أخيرا صورة الطفل الضحك. ويأتى نقد (آرينهايم) حاسما حول سطور (بودفكين).

"ولاريب فى أن القيمة التقنية لمثل هذا الفصل موضع جدل " ثم يقول "وفوق ذلك فإنه مما يثير التساؤل أن كان الربط الرمزى بين الابتسامة والغدير وأشعة الشمس والسجين السعيد والطفل الضاحك تستطيع أن تنتهى إلى وحدة مرئية(٤) وهو يرى أن الربط الرمزى فقط إنما هو قرين بمادة الشعر حيث يسهل ربط الصور العقلية، أما وضع الصورة الفعلية فى تجاور خصوصا فى فيلم واقعى من كافة

---

(١) رودولف آرينهايم، "فن السينما"، مصدر السابق، ص(٢٧).

(٢) المصدر السابق نفسه، ص(٢٨).

(٣) Rudolf Arnheim "Art And Visual Perception", Berkely: Universty of California Press, 1974, P. (248).

(٤) رودلف آرينهايم، "فن السينما"، مرجع سابق، ص(٩٤).

الوجوة الأخرى - كثيرا مايبدو مفتعلا(١) وهو يطيح بالمجاز العقلى والتشبيه ويسمى صورة الشمس والغدير والوجه الضاحك فى فيلم (بودفكين) بأنها مقارنات واستطرادات تعالج بخفة فتشرد الأشياء. وهو بالقطع لايعرف أن انعكاس أشعة الشمس وتحليق الطيور والوجة الضاحك هو تأسيس لعلاقة بين الدال (Signified) والمدلول (Signifier) بحيث تجعل من تلك الصور والعلامات مالكة لمعنى دلالى ومعنى تضمنيى فى الوقت ذاته(٢) وهو أبسط تعريف لمصطلح مجاز (Trope). ذلك أن السينما لابد وأن تكثف الاستفادة المتنوعة باللعب على التماس والتجاور. لأنه الجانب الحيوى من السينما فالفن السينمائى فى جوهره ليس سوى مجاز (٣) (It's Essence is metonymic) حيث يمكن إعادة رابطة مشتركة أو عمل تشابه لإنتاج تأثير مباشر من المؤلف بإتجاه المتلقى كما فى حالة الاستعارة (Metaphor) أو بطريقة غير مباشرة من خلال الصورة الموصوفة والتى تعتمد على القدرات الخلاقة للمؤلف (٤) .

وتأتى آراء باحث آخر شارحة ومكملة فى نفس الاتجاه فيقول عن طبيعة العمل السينمائى بأنه يتشابه مع خبرتنا الحسية التى تعتمد على الامتداد والتجاور تماما مثل شريط السينما فالوحدات الأساسية فى الفيلم اللقطة والمنظر تتألف أيضا عبر نفس خط أو شكل الامتداد والتماس والتجاور (Contiguity) والتركيب (Combination) فمن خلال الوسيلة التى تعرض بها علينا الشيء تلو الآخر هو تميز لوسيله الكتابة فى السينما التى تعمل على نفس المحور: المجاز المرسل. الجزء بديلا عن الكل أو العكس فاللقطة المكبرة (Close-up) تمثل الكل من خلال الجزء أو الحركة البطيئة إلى تبطء أو تؤخر دون تفجر أو تمزق أو تقطع الايقاع الطبيعى للتوالى(٥) وبنفس الطريقة يمكن اللقطات الغريبة وغير المألوفة مثل تلك التى تصور من طائرة أو من أسفل والتى تؤخذ. بشكل غير معتاد يكون من شأنها

---

(١) رودولف أرينهايم "فن السينما"، مصدر سابق ص(٩٤).

(٢) Roman Jakobson & Krystyna Pomarka, "Dialogues", Newyork: Cambridg University. Pres, 1988, P. (128).

(٣) Denitto Denis, "Films & Feeling", Newyork: Harpel Row Publishers, 1985, P.(92).

(٤) Roman Jakobson , Op.Cit., P. (129).

(٥) David Lodge, "Modes of Modern Writing", London: Bedford Square, 1977, P. (84-86).

كسر الاعتياد والمألوفية (Defamiliarize) لكنها جميعا لاتعنى انقطاع الحدث أو مغادرة الواقع أومفارقة الأشخاص.

أما (آرينهايم) فيصر على عدم عرض الاحداث المتزامنة والبقاء مع أى حدث لاظهار وقائعة كاملة وتامة[1] وفى هذه النقطة نجده يضرب عرض الحائط بما يسميه (ميخائيل روم) بحوافز المونتاج أو هى بعبارة أخرى نستعيرها من علوم السرد فنطلق على حوافز المونتاج التى تكون "بناء على الفكرة فى الحدث أو الكلمة أو حركة الممثل"[2] التى تحقق رغبات المتفرج وتشبع لدية الاحساس والرغبة فى المعرفة.

ويواصل (آرينهايم) اقحام تحليلاته الخاصة مع إغراق القارىء وسط صياغات تبدو شبه منطقية - فى مظهرها - فيتعرض لقضية اختزال العمق فى داخل الصورة فيحاول من خلال مدخل جمالى تجاهل دلالات السرد الحكائى وينسب إلى وضع الكاميرا فقط كل الحيوية والتأثير عندما يتعرض بالشرح لمنظر اقتراب قاطرة بخارية من المتفرج[3] وكأنه يهدر تماما موقع الرواى الشاهد على الحدث، والذى يقوم على عاتقه كل عبء السرد. واصراره على تجاهل الراوى يجعله يصدر كثيرا من الاحكام السريعة والمتعسفة وعندما يتعرض للقطة من فيلم الشبح اخراج (الكسندر روم) تصور رجلا يسير بين جدارين مرتفعين يتوقف أمام زهرة تطل من أحد الشقوق فيلتقط الزهرة ثم يكور يديه متوعدا ناظر للخلف وعبر (صفحات من ٥١ وحتى ٥٥) يشرح أهمية اللقطات والاختيارات البديلة دون أن يتعرض - ولو - بالتلميح لموقع الراوى أو الشاهد الذى يسرد الاحداث. وهو أيضا لايفرق بين المشهد الوصفى الذى يتطلب تمهلا واناه والمشهد الحركى وبذلك يقع (آرينهايم) فى الفخ الذى نصبته يداه بمواصلته اعطاء التفسيرات الخاصة المتعسفة على امثلة من فيلم (المهاجر) لشابلن فيقول عن صورة زوجته الشهيرة الذى تصور فيه الكاميرا شابلن واقفا تحت صورة زوجته المتوفاة حيث تهتز كتفاه وكأنه يبكى وينتهد، ثم تكون اللقطه التالية والمأخوذة من الأمام - حيث تراه وهو يمزج كأس الكوكتيل، فيقول فى بساطة بأنها مثل لعبة الاستغماية[4] مع ان القضية هنا

---

(١) رودولف آرينهايم، "فن السينما"، مصدر سابق.
(٢) ميخائيل روم " أحاديث حول الاخراج السينمائى مصدر سابق ص(١٦٨).
(٣) رودولف آرينهايم مصدر سابق (٦٥)
(٤) المصدر السابق، ص(٥٧).

هى الكشف عمن يقوم على كاهله عبء السرد. وهناك العديد من الأمثله الأخرى والتى يكرر فيها المشكلة نفسها من أحلام السيدة الغامضة[١] وفيلم (جاك فيدور) السادة الجدد [٢] "الليله الأولى بعد الخيانة[٣] (لآرثر روبنسون)، إمراة ذات مصالح[٤] (كلارنس براون) وهو يقف حائرا أمام مشكلة وجهة النظر إلى وضع الكاميرا عندما يتعرض لمشهد تعرض فيه الكاميرا الموضوعة فى أسفل مرور شخصية عسكرية وكأنها مثل "الجبل الشامخ... فلا يجب أن ننظر إليه باستهانة وإنما تستغل بوعى[٥] وهو هنا يقطع بنص كلماته بأن زاوية المنظر تكتسب معنى والصورة تحولت إلى مزية[٦] ولكنه يبدو متراجعا عن أفكاره حول الصورة التى تتحول إلى معنى ويظهر تردده واضحا فى حسم أولوية اختيار زاوية الرؤية التى يحددها وضع الكاميرا فيقول "إن الكاميرا تختار غالبا لأهميتها الشكلية فحسب وليس لمعناها. ولربما اكتشف المخرج زاوية بارعة يعتمد على استخدامها فحسب ولو لم يكن لها دلالة[٧] وحتى لايبدو من هذا المقتطف أنه يحصر بعض أخطاء المخرجين أو يحدد بعض حالات زوايا القصة. فإن سطور (آرينهايم) التالية مباشرة فى نفس الفقرة تبعد عنا أى شكوك أو أوهام حول نسبة ذلك المقتطف إلى صاحبة أو أصحابة ويأتى السطر التالى كما يلى ورغم ذلك فإن المخرجين كثيرا جدا مايسمحون لأنفسهم أن ينساقوا إلى انتهاك هذا المبدأ[٨] فاختيار زاوية رؤية مختلفة عما يراه (آرينهايم) هو انتهاك وخروج عن ذلك المبدأ الذى يتبناه والذى لايوضح لنا هل هو لإبراز أهمية شكلية دون النظر إلى معنى أودلالة أم أن زاوية الرؤيه لابد وأن تكتسب معنى وتصبح الصورة مزية ودلالة ؟

إن مفاد جملة هذه الاراء التى عرض البحث لها، وهو الوقوف على حقيقة أفكار ظلت سائدة ومهيمنة، ينقل عنها الباحثون وحدا تلو الآخر وتلقى على الدارسين وتجد قبولا وتصديقا واسعا فى كل مكان وتكرس أحكاما ومقاييس صارمة تحظى

---

(١) روولف آرينهايم، "فن السينما" مصدر سابق، (٥٨).
(٢)نفس المصدر السابق، (ص٥٨).
(٣)نفس المصدر السابق (ص٦٠).
(٤)نفس المصدر السابق (ص ٦٠)
(٥)نفس المصدر السابق (ص ٤٠)
(٦)نفس المصدر السابق (ص ٤٠)
(٧)نفس المصدر السابق، ص (٤٦)
(٨)نفس المرجع السابق، نفس الموضع.

بالاحترام، لأنها قواعد ومباديء تقدم لأجيال شابة من باحثى السينما وكما يقول فى مقدمة كتابه.

"هذا الكتاب هو كتاب معايير... وسوف ينقل المباديء المستمدة من تلك التجربة إلى الجيل الجديد من المتحمسين وهواة صناعة السينما[١] ولا بأس إذن أن يتمادى فى إصدار الأحكام والمعايير فيصف نفسه بصاحب النظرية[٢] .

وربما كانت أفضل الاحكام والتقييمات بشأن أراء (آرينهايم) تلك التى ممن يحملون له التقدير، رغم تجاوزهم له حيث يقول (جويدوأريستاركو) لقد انطلق من اقتراحات مجردة وليس من أمثلة ملموسة [٣] .

وينقل (هنرى آجيل) عن (أريستاركو) مرة أخرى "ولسوء الحظ تأتى المتطلبات الشكلية التى يؤسس عليها (آرينهام) منظومته الفكرية تأتى لتقود صاحبها إلى استنتاجات بالغة التشدد، وبالتالى قابلة للنقاش....[٤] وأن مجمل أفكاره كما يصيغها فى موضع آخر بأنها "دوغمائية سيئة الحظ"[٥] ثم يختتم حديثه عن آرينهام فيقول "غير أن وجهة نظر (آرينهام) وجدت تكذيبها فى النجاح الذى حققته أفلام السينما الناطقة الكبيرة والشاشة العريضة [٦] وأخيرا فإن افكاره وآرائه تفرش على مساحة واسعة من الفنون السينمائية وتأتى "مطولة لاتخلو من الحذلقة"[٧] .

لقد نظر إلى كتابات (آرينهايم) بأحترام والتقدير لفترة طويلة، وبينما قبلت كل مواصفات ومعايير (آرينهايم)الخاصة بالاستخدام الفنى للفيلم فلم تؤخذ أراؤه عن الفيلم بجديه إلا فيما ندر[٨] .

ويعتبر الرجل مسؤولا كثيرا عن المؤلفات والدراسات التى توالى ظهورها عقب كتابة "فن الفيلم" وأن كان من الضرورى الإشارة إلى أنه لم يكن يوما صاحب

---

(١) رودولف آرينهايم نفس المصدر السابق ص(١١).
(٢) رودولف آرينهايم نفس المصدر السابق ص(١٢).
(٣) هنرى آجيل، "علم جمال السينما "بيروت : دار الطليعه،ط١، ١٩٨٠، ترجمة ابراهيم العريس، ص(١١٢).
(٤) نفس المصدر السابق ص (١١٥).
(٥) نفس المصدر نفس الموضع ص(١١٥).
(٦) نفس المصدر السابق ص (١١٧).
(٧) نفس المصدر السابق ص (١١٤).
(٨) أندرو دادلى، "نظريات الفيلم الكبرى" القاهرة: الهيئة العامة للكتاب"، مرجع سابق، ص(٣٨).

مدرسة أو اتجاه ولكن أفكاره لقيت رواجا شديدا - فلقد تدافعت إلى المطـابع بـأعداد كبيرة مجموعة من الكتب المدرسية - كى - تلبى حاجـات مجـاميع الطـلاب الذيـن تكدست بهم قاعات الدراسه - مطالبين بمعرفة أسرار الشاشه ويقول (دادلـى) عن هذه الكتب، من ناحية واحدة فقـط كـانت كل هـذه الكتـب مـن نسـل (رضيت أم لـم ترضى) كتاب آرينهايم (الفيلم كفن)[1] وبالفعل قامت هذه الكتب بـدور واسـع فـى نشر الاهتمام بالسينما لكنها كانت تعانى قصورا جوهريا ناتج عن اعتمادهـا لأفكـار (آرينهايم) دونما فحـص أو تحليل، ولقد سـاهمت رغمـا عنهـا فـى تدعيم النظـرة الفقيرة السطحية إلى السينما[2] فهذه الكتيبات زعمت انها تعلم المشـاهد فن السـينما وأسرار الشاشه ولكنها فى حقيقة الأمر إنما كانت تركز الانتبـاه عنـد المشـاهد غير المتمرس على جوانـب مـن الوسيط الفنـى لـم يرهـا أو يلمسـها وعلـى الجملـة فإنـه بوضع أراؤه فى ميزان النقد فأنه يكشف أن "عقم افكاره يزيد كثيرا علـى ماتحتويـه من ميزات"[3] . وكل تلك الآراء رغم قسوتها تأتى من معسكر اصدقاء الرجل ولن يقدم البحـث استشـهادات أو نقـول عمـن لايحملـون لـه أى تقديـر أو أولئـك الذيـن يتجاهلون أفكارة ويسقطونها كلية من حساب التراث النقدى السينمائى. ويختم البحث هذه الفقرة قبل الانتقال إلى موضوع آخر بكلمات الرجل نفسه حيث يقول.

"قد يبدو الفن فى خطر من إغراقه بالكلام [4] وكأنه كان يستشعر الخطورة علـى ما أورده من أحكام جامدة متعسفة العذر لنفسه قبل أن تصوب ناحية سهام الناقدين.

"خبراتنا وأفكارنا تميل إلـى أن تكـون عامـة وليسـت عميقـة، أو عميقـة وليسـت عامة[5] .

خلاصة القول إذن هى أن مجمل أفكار (آرينهـايم) وأراؤه انمـا تـدور فـى فلـك ايمان عميق بفكرة المثل وبقضية المحاكاة ورغم أنه ينفق الوقت الطويل فـى إبـراز الفروق التى يفترض وجودها بين فن السينما وبين عالم الواقـع، الا أن شـغله الدائـم هو فى الإلحاح على فكرة المحاكاة وليس التشخيص والتمثيل أو استحضار الصورة الذهنية. فالكاميرا عنده لابد ان تأخذ الوضع والزاوية التى تستطيع مـن خلالهـا نقـل صورة الموضوع وليس تشخيصه أو تمثلـه من خـلال شـخصية (الـراوى /الـرواة)

---

(١) اندرو دادلى المرجع السابق ص (٨١).

(٢) نفس المرجع السابق (٣٨) .

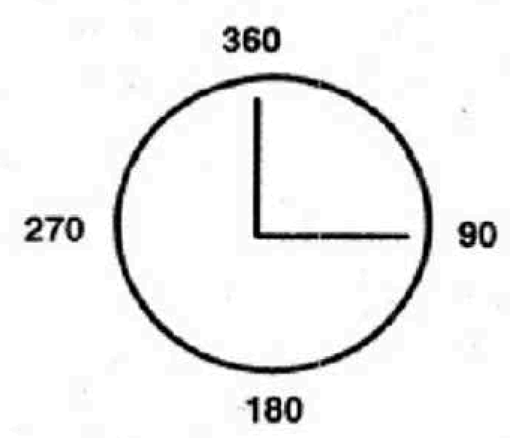
(٣) نفس المرجع السابق (ص٣٨).

(٤) رودولف آرينهام "فن السينما"، ص(١).

(٥) نفس المرجع نفس الموضع.

حيث أن تلك الوسيلة السردية لم تكن من الفرضيات التي يطرحها (آرينهايم) على نفسه أو على قرائه ويشير البحث هنا إلى مجرد نموذج بسيط إلى كيفية اعلان السرد عن نفسه من خلال راوى كلى الرؤية- من فيلم جسر على نهر كواى اخراج (ديفيد لين) حيث يبدأ الفيلم بمشهد بانورامى للسماء حيث يمكن رؤية طائر يسبح فى الفضاء وعندما تهبط الكاميرا قليلا يمكن رؤية قمم الأشجار وتواصل الكاميرا الهبوط حتى مستوى الارض، ثم يأتى شريط الصوت ليضيف لنا معلومة جديدة وهى صفير بالفم لمارش عسكرى ثم أخيرا يظهر صف من الجنود وبعده تبدأ وقائع الفيلم، وفى نهاية الفيلم تشاهد الضابط الطبيب حيث يقف وسط النهروحيدا بجوار حطام الكوبرى الذى تساقطت أسفله جثث الجنود وهو يصيح جنون جنون (Madness) ثم تبتعد الكاميرا عن موقع الأحداث وتعود أدراجها محلقة فى الفضاء حيث نرى الطائر المحلق مرة أخرى سابحا وسط السماء وكأنه يعود فى هذا المشهد ليعلن لنا انتهاء السرد.

إن خطورة آراء (رودولف آرينهايم) وزملاؤه من أصحاب نزعة مطابقة الفن بالواقع، أنها تقودنا إلى منزلق شديد الوعورة أحد وجهيه هو عزل الفن عن الواقع وجعل كل منهما طرفا لعلاقة قطع وعزل عن الطرف الآخر ويصبح الوجه الثانى لتلك النزعة هى شد الطرفين المتقابلين أحدهما إلى الآخر إلى درجة التطابق بل ومساواة ماهو فنى بما هو واقعى. ويتم تقييم ماهو فنى بمعيار المضمون فقط ولا يعتد الا بالأخلاقى أو الإيديولوجى(١).



وهم يهدرون قيمه المشاعر والاحاسيس التى تفجرها عناصر اللقطة أو المشهد السينمائى. ولقد انتبه (سيرجى إيزنشتاين) فى وقت مبكر إلى اهمية ما يسميه بالصورة الذهنية فيقول علينا أن نفرق بين الشكل الهندسى الذى تكونه عقارب الساعة وبين مفهوم الزمن ذلك أن الأخير تختلط به المشاعر والأحاسيس...

---

(١) يمنى العيد (د) "الراوى الموقع والشكل" بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ط١ : ١٩٨٦ ص(٣٩-٤١).

فليس كافيا أن نرى بل لابد من حدوث شيء ما لهذا التمثيـل، فـالصورة الذهنيـة مزيج من الصور والمشاعر(١) .

ففي فيلم "البداية" لصلاح أبوسيف تلعب كثبان الرمـال والمساحات المتسعة من بحر الصحراء دورا أساسيا في إبـراز حالـة التيه واللانهائيـة والعزلـة المضروبـة حول مجموعة من أبطال الفيلم حيث يتأكد دور الانفصال والانعزال بين المجموعـة وبين غيرهم وهو يؤكد أيضا حاجز العزلة الداخلي الذي يفرق بين شخصيات الفيلـم وحاجز الصحراء يبدو وكأنه لايقهر وكذلك العلاقات المتقطعـة بين الابطـال ولكن عندما ينجح أحد ابطال الفيلم في اجتياز بحر الرمال ويقهر الجوع والخوف والظمـأ فإن وشائج القربى بين أبطال الفيلم تصبح هي الأخرى أكثر قربا وأشـد وفـاء.وهذه الصورة الذهنية هي نتيجة لتراكم العناصر المميزة أو أهم المظـاهر التـي تبنـي بهـا الحياة نفسها فليس المطلوب هو مطابقة أو تقليد الواقع. وعن تجربـة فيلـم (الكسـندر نيفسكي) يقول (إيزنشتاين) "لم نحـاول أن نقلد الشتاء ولـم (نكـذب) ولـم نحـاول أن نخدع الجمهور بفقاعات الزجاج والملحقات التفصيلية للشتاء فـي روسـيا... فالشـيء الذي اخترناه هو أهم مظاهر الشتاء.

- "النسب الضوئية والصوتية، بياض الارض وقتامـة السماء اخترنـا القـاعدة التـي يبني عليها الشتاء، فلم نحتج إلى الكذب"(٢) .

فليس المطلوب هو مطابقة الواقع أو البحث عن تلك النقائص المفترض وجودهـا في الصورة السينمائية - كما يزعم البعض فليس الفن عملية تجميع لمفردات صماء بينما الصحيح أنه علاقة مشحونة بالمعاني بين مـاهو جزئـي داخـل اللقطـة ومـاهو كلي، و"على الفنان أن ينقلنا من خلال هـذه الجزئيـات المحـدوده إلـى شـعور شـامل غير محدد" (٣) .

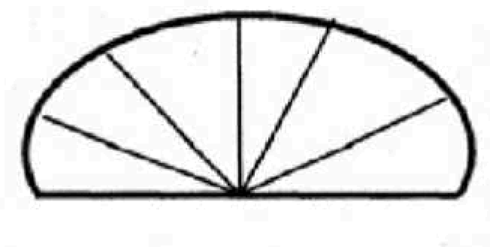
أهمية المكان.

وفي فيلم ملكة النحـل اخـراج (رونـالد ماكدوجـال) (Ronald Macdougall) حيث تدور الاحداث في معظمها داخل منزل ريفي في الجنـوب الأمريكـي باستثناء

---

(١) سيرجي ايزنشتاين "الاحساس السينمائي " - مصدر سابق، ص(١٩-٢٠).
(٢) نفس المصدر السابق، ص(١٧).
(٣) سيد قطب "النقد الادبي وأصوله ومناهجة" القاهرة : دار الفكر العربي د. ت ص(٢٨).

مشاهد قليله على بـاب المنزل أو مشـهد النهاية داخل عربـة فإن غالبيـة المشـاهد داخلية وتدور فى أثناء الليل مابين غرفة المعيشة والاستقبال والمائدة أو فى غرفة النوم أو المكتبة وطبيعة المكان تؤثر حتما على نوعية الدراما وعلى شكل السرد كما أن اللقطات الوصفية التى يتجلى فيها البناء الهندسى للديكور وقطع الاثـاث تضفى هى أيضا – تأثيرات درامية ملحوظة فعلى سبيل المثال تلعب النوافذ والأبواب المبنية على الطراز الفرنسى.



والذى يكون على هيئة قوس يشكل نصف دائرة ومن نقطة المركز تمتد قضبان حديدية فى اتجاه محيط الدائرة وهذا النموذج التشكيلى يستخدمه المخرج والمصدر بكفاءة عاليه مع حركة الكاميرا،

كما أن تحركات الممثلين تعمل على خلق ايحاءات تعبير تعكس القوة المركزية التى تمنحها البطله (جوان كراقورد).

وكذلك تعبر عن شكل بنية الشبكة العنكبوتية التى تضعها فى اصطياد ضحاياها والسيطرة على مقاديرهم خصوصا ابنة عمها (جينفير) والتى تؤدى دورها (بتسى بالمر) حيث تبدو الأخيرة فى مركز الدائرة تحت قبضة البطلة مثل فريسة متعثرة بين خيوط العنكبوت.

فالتمثيل من خلال الجزئى هو أحد قواعد التعبير البلاغى – المجاز المرسل حيث يعتمد على قدرة وجداننا فى إعادة إنشاء الكل من الجزء (ذهنيا وعاطفيا)(١) فالفن ليس معنيا أبدا بمطابقة الواقع أو البحث عن نقائصه فى الكادر السينمائى وكما يقول (جوته) فى سبيل الصدق يستطيع المرء أن يتحدى الصواب. خلاصة القول إذن أن رصيدا كبيرا من البحث والسؤال والمعرفة قد تراكم بفعل جهود الرواد الأول والذين يعزى إليهم كل الفضل فى لفت الانتباه إلى أهمية الإبداع السينمائى وهم أصحاب الجهد البالغ الصعوبة فى حرث أرض كانت بكرا وسبر

---

(١) سيرجى ايزنشتاين "مذكرات مخرج سينمائى" القاهرة :المؤسسة المصرية العامه للتأليف والترجمه والنشر، ترجمه أنور المشرى،مراجعة كامل يوسف ص(٤٥).

أغوار جديدة من المعرفة العلمية ولكن البحث يـردد كلمـات (باشـلار) حيث يقـول. "لايمكن بأى حال من الاحوال أن يكون الاختبار الأول سندا موثوقا به[(١)]

فلا بد من اختبار كل الفرضيات قبل أن نسلم بصحتها واعتبارها معرفـة يقينيـة واعتمادها معيارا للصدق وميزانا للإختبار. فلم يوقف شيء عجلات تقدم المعرفـة سوى عقيدة العلم الباطلة التى سادت منذ (أرسطو) حتـى (باكون) والتـى لاتـزال بنظر كثير من العقول عقيدة اساسية فى المعرفة.[(٢)]

فالاسكسلام لقواعد قديمة يحجر على رهان تقدم المعرفة ويجمـد مسيرة التطـور ولايقدم لنا سوى مزيد من قيود الحركـة وأغـلال العقل. ولقد كـان الجمود وعدم المرونـة هو ميسم أفكـار (أرينهـايم) وغيره مـن أمثـال كـالفين بـيرلوك (Calvin Prylu) وجـورج بلوسـتون (G. Blyestone) فـى رفضهـم لمحـاولات بعـض المنظرين لدراسة وفهم أساليب البلاغـة السينمائية من تشبية ومجـاز والخلط بين الرمز والمجاز. وهم فى كل الأحـوال يتذرعون بأسباب واهيـة ويقدمـون حججـا فقيرة لاتستند إلى ركيزة من العلم أو المعرفة فهم يقولون بأن تطبيقات المجاز علـى الفيلم السينمائى يبين عدم معرفة بخصوصية وطبيعة الوسيط السنيمائى(*) كمـا أن استخدام المجاز يؤدى إلى افراغ المعنى من الدقة والاحكام المطلوبين(**).

بل هنـاك مـن يغـالى فـى رفضـه لفكـرة وجـود ملامـح بلاغيـة داخـل الشـريط السينمائى. الأفلام لاتعنى بالأفكار المجردة كمـا أن المضمـون العقلـى لايلعـب دورا هاما فى الفيلم أو فى الأدب (***)

وحقيقة الامر - لايعدو - أن أصحاب تلك الدعاوى الجامدة والمتصلبـة لايعكـس الا قصورا واضحا عن ارتياد الآفاق الجديدة والمجهولة من آفاق المعرفـة بواسطة الأدوات التقليديه والمتاحة، كما وأنه تثبيط لهمة من ينشدون توسيع مجـال المعرفـة

---

(١) غاستون باشلار، "تكوين العقل العلمى"، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسـات ط٢ ترجمـة د.خليل أحمد خليل، ص(٢١).

(٢) المصدر السابق نفسه، ص(٤٧).

(*) يمكن الرجوع الى جملة الأراء التى جمعها (Calvin Pryluck) فى الدراسة التـى نشرها بعنـوان The Film Metaphor فـى مجلـة (Literature/Film) Spring 1975 Metaphor "

(**) W. Bedell Stanford. "Greek Metaphor," Oxford, 1936.

(***) ارينهام، "فن السينما"، مصدر سابق، ص(١٤٨). ويشاركه فـى هذا الرأى تقريبـا جـورج بلوستان فى كتابه (Novels In Film)

من خلال إعادة استخدام اللأفكار المحققة فعليا - لإدراك أفكار أخرى مجهولة أو مالا يتوقع العثور عليه والكشف عنه ويكفى أنهم جميعا شاركو فى الإساءة المتكررة لاستخدام مصطلح المجاز فيخلط بالرمز : وذلك رغم وقوف (آرينهايم) على سبيل المثال أمام المشهد الشهير (لشابلن) وهو يأكل حذائه الوسخ المزيت ثم يقوم بتقطيع طعامه غير العادى برشاقة ووفقا لأدب المائدة الكامل(*) ثم يواصل (آرينهايم) تحليله لذلك المشهد على النحو التالى.

جسم الحذاء = جسم السمكة.

المسامير = عظام الفرخة؟

رباط الحذاء= السباجيتى.

لكن التحليل يصطدم بتصلبه المعروف الذى لايرى سوى زاوية ضيقة ومحدودة جدا حيث يخلص بأن ذلك المشهد هو "رمز للتناقض بين الأغنياء والفقراء (١) .

ورغم أنه يتوصل إلى فكرة هامة يقوم برصدها حيث يقرر بوجود عناصر التشابه البصرى داخل المنظر الواحد غير أن تلك الفكرة الثمينة سرعان ماتفلت من بين سطور كتاباته فلا يرى فيها سوى تصوير رائع للبؤس يتناقض مع الثروة بطريقة مؤلمة رغم أن كل وصف منها ينتمى إلى أشياء تختلف موضوعيا رغم تجاورها سواء بالاتحاد أو الائتلاف أو الاختلاف(٢) .

(*) رودولف آرينهايم، (فن السينما) مصدر سابق ص (١٤٨-١٤٩).

(١) رودولف آرينهايم، (فن السينما)، مصدر سابق، ص(١٤٨-١٤٩).

(٢) • لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع الى.

- David lodge, "Metaphor and Metonymy".
- Roman Jacobson, "Two Aspects of languge".
- Roman Jacobson, "Word and languge".

- رينية ويليك أوستين وارين، "نظريه الادب"، مصدر سابق.
- عبد القاهر الجرجانى، "أسرار البلاغة"، مصدر سابق.
- مصطفى ناصف (د) ،"الصورة الادبية"، مصدر سابق.
- جابر عصفور (د)،"الصورة الفني" فى التراث النقدى والبلاغى"، القاهرة: دار الثقافه للطبع والنشر، ١٩٧٧.

والسرد السينمائى بالرغم من كل شئ، هو سرد يستخدم السينما ولهذا فهو لايعكس فقط القوانين العامة لكل قصة ولكن أيضا يعكس الملامح الخاصة المتضمنة فى السرد من خلال الفيلم والحكاية اللفظية ليست النوع السردى الوحيد... وعلينا أن نلتفت إلى الخبرة السردية السينمائية.

(يورى لوتمان)(*)

ثانيا :-

تقنيات وقضايا السرد السينمائى

"الروائى يريد أن يجعلنا ننظر(١) كما تقول (فرجينيا وولف) فهو يشيد عالما موهوما من التعبير فى سياق نص مسرود. أما فى السينما فلا نملك سوى أن نوجه أبصارنا نحو الشاشه ثم نتابع سيل الصور المعروضة - والتى يتكون منها مجمل النص السينمائى ونمكث وننظر كذلك حتى ينتهى الحكى أو العرض السينمائى فالروائى إذن يجتهد - ماوسعة ذلك - أن يجسدالسرد المحكى إلىهيئة العرض أما فى الفيلم السينمائى فأن هيئة الحكى يجسدها العرض فإذا كان للأدب جوانب يجتهد فى إبرازها فى قالب تشكيلى فإن تواليه وتتابعه فى المكان أو الحيز المدرك يحاول ان يكون مرئيا" وبنية الادب الدرامية تشبه الموسيقى لأنها تبرز من التماثل والتطور فى خصائصها (ديناميكية المشاهد) وفى هذا الصدد فإن الفيلم لايختلف هو الآخر عن الأدب أو الموسيقى(٢) .

وسوف يعرض البحث إلى جملة التقنيات المستخدمة فى بناء النص السردى عموما والسينمائى على وجه الخصوص . ولم تعد هناك ضرورة قط إلى الإشارة بأن تقنيات السرد الروائى الأدبى تؤخذ فى الاعتبار فلا يجوز تجاهل التراكم المعروض الذى حققته الرواية وكذا البحوث والدراسات فى مجال النقد الروائى عند

(*) Juri Lotman, "Semiotics of cinema", Opcit, P. (68).

(١) جيفرى ميرز "اللوحة والرواية" بغداد دار الشؤن الثقافية ط١، ص(٨).

(٢) Willim Cadbury & Leland Pouge, "Film Criticism", Iowa: Iowastateuniv. Pres, 1982 P. (11)

الحديث عن السرد السينمائى. فالقصص يوردها مؤلفها بصورة القصص أو بصورة التمثيل أو بالصورتين[1] .

ولقد سبق أن أوضح البحث علاقة الأصل التاريخى لمطلحى النص (Text) والنسيج (Tissue) كما أن كتب البلاغه تتحدث عن الوشى والتحبير، بل أن كلمة كتب تعنى خط أو خاط. السرد يستلزم حكاية تروى. ولايستحق الحكاية أن تروى مالم تكن غريبة أو عجيبة حتى تستولى على أسماعنا ووجداننا وهذه الغرابه تستلزم المساحة الزمنية والمسافة المكانية [2] وحكايات الجدات تبدأ دائما بالجملة الذهبية "كان ياماكان" وهى اشارة عن مكان - ما - بعيدا أو غير مألوف هو مسرح أحداث القص ثم تعقبها عبارة تقليدية أخرى فى "سالف العصر والأوان"... وتلك إشارة ثانية إلى وقت معلوم وزمن ماضى بالضرورة حيث دارت أحداث القص واستغرقت زمنا محددا هو جملة وقائع الحكى المروى .

ولن يعود البحث إلى ذكر أهمية الحكى، السرد فى حياة البشر ولكن نضيف بأن الحكى يسيطر على كثير من الأحداث اليومية للناس ونحس قوته وتأثيره من خلال المناقشات اليومية بل فى مختلف أنواع التواصل البشرى والدراسات النقدية فى حقل السينما لم تعد بمعزل عن قضايا ونظريات السرد - والتى برزت بشدة فى الستينات المبكرة مثل (كريستان ميتز رولاندبارت وأ، ج جريماس، جيرارد جريماس تودوروف، كلود بريموند)[3] وغيرهم.

والمتفحص لتاريخ ونشأة السينما سوف يلحظ الأهمية الكبرى للحكى / السرد. ليس لأنه ببساطة صاحب السيطرة - تاريخيا - على نظام الإنتاج فى استوديو السينما، ولكنه وفوق كل شيء ما هو إلا الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمى وهو حجر الزاوية فى تكوين وتحديد المعانى وذلك أن المعنى يبدو حسب كل النظم والمعايير معتمدا على التحديد[4] وهكذا يصبح السرد نظاما ضروريا لتحديد المعنى والتحكم فيه وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارا يتبع الأهواء، وفى السينما المشخصه (Representational) قد يبدو السرد مزدهرا واضحا أو نراه سخيفا

---

(١) افلاطون، "جمهورية افلاطون"، بيروت، : دار القلم : ط٢، ١٩٨٢ ترجمة حنا خباز ص(٨٤).

(٢) عبد الفتاح كيليطو (د) "الغائب" الدار البيضاء : توبقال، ط١ ١٩٨٧، (ص٥٠).

(٣) Andew Dudly , "Conepts in Film Theory" Op. tc. P. (76)

(٤) Ogden, G.k & I.A. Richards, "The Meaning Of Meaning", London: I. und Humpheries, 196.

وممـلا، لكنـه أبدا لايمكن أن يغيب أو يسـتبعد علـى الاطـلاق(١) ومـن الأقـوال المشهورة عن رائد السينما (لويس لوميير) قوله "أن السينما هى اختراع لامستقبل له ".

وقد يكون كلامه صحيحا فى تلك الأيام حيث أن الفيلم السينمائى من وجهة نظره استنفذ كل الأغراض التسـجيلية التـى شـغلت رواد السـينما الأول فـى نقل وتسـجيل الحركات والمواقف ولكن بدخول السينما عتبـات عـالم السـرد فلقد تـزودت السـينما آنـذاك وحتـى الآن بعنـاصر ثريـة منوعـة وثوريـة غيرت مـن مفـاهيم السـينما فـى عصرها الأول فلقد تطور فن الفيلم كثيرا من خلال عملية السرد (٢) .

تعريفات للسرد السينمائى.

فالسرد عند (كريستان ميتز) هو مجموع الوقـائع والأحـداث (Events) والتـى ترتب فى نظام أو توال (سلسلة) من المشاهد(٣) ويشـرح (ميتز) أفكـارة بكثير مـن التوضيح ويحدد الفرق بين السرد القديم والتقليدى الذى كان يبنى على مجموعة مـن الأحداث المغلقة(٤) أو المنتهية أو التامه بذاتها وهـو بهذا يعود إلـى تعريفـة للسـرد بشكل قاطع لأنه سلسلة مغلقـة Closed مـن الأحـداث والوقـائع أمـا وليـم كـادبرى، ليلانديوج فيقدمـان تعريفـا أكثرا شـمولا للسـرد الـذى ينهض علـى مـاهو مسـرود، المتلفظ به، وما لاينطق به(٥)· فعالم السرد لديهما لاينحصر فيما هو حاضر ومثبـت فقط فوق الشاشة من أشـارات تحيـل إلـى معنـى ولكنهـا أيضـا تتسـع لمـا هـو غير حاضر وغير مثبت داخل النص حيث يتحدد المعنـى مـن خـلال عمليـات الحضـور والغياب بإشارات وعلامات تعبيرية تحيل فـى معجمهـا وقانونهـا إلـى صيغـة عـالم النص السينمائى وما يكون صيغة ما هو مايميزهـا عـن الصيـغ الأخـرى (بمعنـى ماذا كتب وماذا تم اختياره وماذا تم حذفه) (٦) .

---

(١) Adndrew Dudly, Op.Cit., P. (76).

(٢) James Monaco, "How To Read A Film", NewYork: Oxford, Univ. Press, 1981, P.(133).

(٣) Christian Metz, "Film Langnage", Oxford" 1980 P. (24)

(٤) Christian Metz, "Film Langange", Oxford: 1980 P. (24) .

(٥) William CadBury & Leland Poague, Op.Cit, P. (38).

(٦) تيرنس هوكس "البنيويـة وعلـم الاشـارة"، بغداد : دار الشـئون الثقافيـة العامـه ط١ ترجمـة نجيب الماشطة مراجعة د.ناصر حلاوة ص(٢٥).

والسينما الحكائية عند (دانيال دايان) تعبر عن نفسها بوصفها ذاتية أو غير موضوعية (Supjective) وحيث يكون تصميم المشاهد مرتبطا ومتوافقا مع منظور رؤية شخصية أو بطل ما بالإضافة إلى تلك الفترات التى تعبر فى الصورة السينمائية عن وجهة نظر لشخصية ما(١) والسرد عنده مرتبط دائما براو أو رواه يرقبون الحدث دون تدخل أو يشاركون فيه مع بقية الشخصيات و(رونالدامبرسون) يربط بين مقومات السرد وعوامله المختلفة من ناحية وعملية نمو تكوين المعنى عند المشاهد (٢).

وبطبيعة الاحوال لم تكن الامور ميسورة وسهلة فى حقل النقد السينمائى أو البحث النظرى فى عالم السينما - حيث كانت المتطلبات الشكلية التى أطلقها (آرينهايم) ثم تبناها العديد من المنظرين من بعده - تقيد حركة البحث وتحول دون إلقاء مزيد من الاسئلة وتعتبر كتابات (بريان هندرسون) تحولا مفيدا فى نوعية ومستوى البحث النظرى الذى نشأ وساد حتى الخمسينات ونوعية البحث والسؤال الذى طرحة المنظرون المحدثون فيما بعد ويقول (هندرسون) الذى يمثل المرحلة الوسيطة أنه يمكن تحليل الفيلم أما بواسطة المنظور الشكلى (Prespective Formal) أو من خلال مفهوم السرد كما أنه يثير مشكلة العلاقة بين السرد والشكل الفيلمى الخاص فى ذلك السرد ثم يصل فى النهاية إلى نتيجة مؤداها أن السرد السينمائى هو القيمة أو المقولة المحورية أو المقولة الوحيدة للتحليل على مستوى الفيلم كله(٣) إن هذه الآراء النقدية وغيرها من الدراسات النظرية إنما تشير إلى النقلة الهائلة التى طرأت على صعيد البحث النظرى والدرس النقدى المواكب له دوما فى مجال السينما كما أن تلك الإنجازات البحثية تؤكد فيما تؤكد على مدى تواضع وقلة حيلة النقد القديم الذى ظل مستندا على أحكام ومعايير يشوب أغلبها بطلان الحجة وقصور الفكرة. إن إدارك قدرة النقد الحديث فى سبر أغوار عالم الفيلم بهدف استنباط معادلة تنظيمية بلإمكانات الفيلم المختلفة وإخضاع الفيلم لقواعد ومنطق العلم وبذل الجهد فى كشف ما ينتظم كل فيلم من المعانى تكون فيما بينها نظاما واحدا يشمل كل الافلام أو ما يمكن أن نسميه بالنسق السينمائى الشامل(٤)

---

(١) Bill Nicholas, "Movies & Methods", Op. Cit. P. (447)
(٢) Bill Nicholas, "Movies & Methods", IBD. P. (565)
(٣) Bill Nicholas, "Movies & Methods", IBD. P. (394)
(٤) ج، أندرو دادلى نظريات الفيلم الكبرى مصدر سابق،ص.

الذى يمكن لنا أن نحصره فى عديد من الأنظمة الفرعية التى تصبح بعد ذلك مادة الفحص والتحليل لدى أصحاب النظريات والباحثين السينمائيين بهدف الوصول إلى القانون الأساسى أو معادلة صناعة الفن السينمائى.

ان إدراك قيمة الإنجاز الذى حققة الباحثون المحدثون يفرض ضرورة التوقف والقاء النظرة السريعة على مجمل القضايا النظرية السائدة قبل عقد الخمسينات هو توقف لامفر منه قبل مواصلة التقدم فيما يعرضه البحث من قضايا ووجهات نظر ولقد سبق الاشارة إلى تواضع افكار (آرينهايم) حول قضايا السرد وتقنياته ولقد كشفت النقول المأخوذة عن كتابه فى متن هذه الدراسة بأن موقع الراوى وبناء القص وفن الحكى هو من المشكلات غير الواردة عنده على الاطلاق (١) بالإضافة إلى تعسفه فى إصدار أحكام نهائية بشأن المونتاج وكذلك ركاكة أفكاره حول المجاز والتشبيه والرمز ويهم البحث الآن إضافة باحث سينمائى آخر من جماعة الهيمنة الذى شكلت كتبه ضلعا هاما فى تكوين الإطار المرجعي – الذى يعود إليه الدارسون وتستقى منه القواعد والمعلومات التى تلقى على طلاب العلم السينمائى وتختبر على أقيسته ومعاييره أى دراسات أو بحوث نظرية جديدة ذلكم هو (مارسيل مارتن) الذى اخرج كتابا بعنوان اللغه السينمائية ويمكن القول بأن (مارسيل مارتن) لم يذهب به الشطط إلى الحد الذى يدعى فيه وضع (قواعد ومعايير) فهو فى الأساس باحث (ظاهرياتى، ظاهرى) حاول ماوسعه الجهد النفاذ إلى قضية السينما والتأمل فى مشاكلها، غير أن سطورة تكشف خلطا شديدا لمفاهيم السرد فهو لايفرق بين ترتيب الأحداث فى بناء السرد، وترتيب الأحداث نفسها وفق زمن الفيلم. فالنقلة إلى زمن ماضى عند (مارتن) تسمى بالتوليف العكسى حيث إنه وثوب من نقطة زمنية فى الحاضر إلى الماضى ثم العودة إلى الحاضر مرة آخرى(٢) .

ويقف (مارسيل مارتن) حائرا فى مواجهة البناء الزمنى للفيلم من حيث ترتيب الأحداث زمنيا فلايجد سوى الصيغ التقليدية فى الكتابات السينمائية القديمة فيصنف تداخل الأحداث مرة بأنه توليف متوازى حيث يقع حدثان مثلا فى وقت واحد ويستطرد قائلا بأن ذلك النوع من التوليف مبنى على ثبات التأثير الذهنى

---

(١) يمكن الرجوع الى ملاحظات البحث السابقة.
(٢) مارسيل مارتن، "اللغة السينمائية"، مصدر سابق ص(١٦٠).

لاالبصرى أما التداخل الزمنى الآخر فيطلق عليه التوليف المتناوب حيث يجرى وقوع حدثين متلازمين فى توقيت دقيق[1] .

وهو بذلك يفشل فى تقديم تفسير مقنع لبناء فيلم مثل "التعصب" من اخراج (دوجريفث) حيث تجرى الأحداث فى أربعة أزمنة شديدة التباين والبعد مثل استيلاء الإمبراطور الفارسى على بابل وعذاب السيد المسيح فى أورشليم. ومذبحة (بارتلومى) واخير مأساه حديثه تجرى وقائعها فى الزمن الحاضر حيث يتم محاكمه شخص برئ ويحكم عليه بالاعدام[2] وحول نفس الموضوع يعود (مارسيل مارتن) فيقول فى أجزاء سابقة من كتابه مفهوما آخر للسرد من خلال التوليف (المونتاج) بأنه نوعان الأول توليف روائى يبنى فى أبسط انواعة طبقا لتسلسل منطقى أو تاريخى ويكون الغرض منه رواية قصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل واحدة منها مضمونا حديثا وتساهم فى دفع الحدث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية أى طبقا لعلاقة سببية[3] .

الثانى : توليف تعبيرى حيث يؤسسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشرة ودقيق، نتيجة لصدمة صورتين وهو يرى أن هذا النوع من التوليف يرمى إلى إحداث تأثيرات عاطفية أو ذهنية وأنه لم يعد وسيلة ترجى لدفع التسلسل القصصى ولكنه تحول إلى غاية فى حد ذاته حيث يحدث فى ذهن المتفرج باستمرار مؤثرات قائمة على القطع وليس الأرتباط ويجعل المتفرج فى حاله توتر عقلى مستمر[4] . وبذلك يتم توصيل الفكرة التى أرادها المتفرج بشكل يفيض حيوية وهو بذلك يخص النوع الثانى بالتأثير النفسى والذهنى ويجرد النوع الأول من أى أثر يذكر والسرد الروائى الذى يعترف به هو ذلك السرد الطولى المرتب سببيا.

أما مايطرحه حول منظور الرؤية وهيئة القص فإن البحث سوف يكتفى بتقديم إشارتين من واقع ملاحظات (مارتن) فى هذا الخصوص.

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق ص (١٦١).

(٢) توجد دراسة حول ذلك التداخل الزمنى قدمها سعيد يقطين حول (رواية الزينى بركات) بعنوان "تحليلات الخطاب الروائى" الباحث

(٣) يلاحظ تطابق واضح مع افكار (فورستر) صاحب "اركان القصة" وسيدنى لوبوك صاحب كتاب "صنعة الرواية" (الباحث)

(٤) مارسيل مارتن "اللغة السنيمائية" مصدر سابق، ص(١٣٥).

ويقول (مارسيل مارتن) فى تعليقه على رواية (موبى ديك) تأليف (ملفيل)، إننا أمام قصة مروية بضمير المتكلم والمؤلف يقص مباشرة مغامرات مفروض فيها أنها حدثت له دون بطل وسيط فى نقل كلامه [١]. ويعيب على الفيلم المأخوذ عن نفس الرواية بأن المتفرج يستحيل عليه الإندماج النفسى مع بطل الرواية ويقدم لذلك سببا غاية فى الغرابة حيث يقول "أننى أرفض أن أعتقد أننى أنا نفسى كاميرا ممثل"[٢] . ويمكن القول هنا بأن (مارتن) قد وقع ضحية التقسيم التقليدى القديم حول مايسمى بالكاميرا الذاتية والكاميرا الموضوعية عند تفسير منظور الرؤية وعلاقات الراوى بمن يروى عنهم كما جاءت فى أبحاث (آرينهايم، وريموند سبوتسود وغيرهم) والملاحظة الثانية تأتى فى كلامه حول الطرق الفرعية للسرد – فى الفصل الثانى عشر حيث يقول بأنه توجد عدة وسائل فنية أخرى – غير الحوار والتوليف – وهى المؤثرات الفنية البصرية والسمعية التى تهدف إلى دفع الأحداث قدما من خلال إضافة عنصر درامى أو بالدلالة على موقف أو مضمون عقلى وهذه الوسائل يقسمها إلى مجموعتين الأولى موضوعية حيث لاتلجأ إلى وسيلة تعبيرية تسىء إلى صدق الصورة أو الصوت ماديا أو سيكولوجيا فالهدف منها كما يقول ليس التعبير عن المضمون العقلى لشخص، بل دفع الرواية إلى الأمام وهى إذن طرق درامية قبل كونها سيكولوجية[٣] والطرق الذاتية عنده هى التى تهدف إلى تجسيم المضمون العقلى لشخصية على الشاشة[٤] ولكنه يعيب على ذلك النوع (الذاتى) بأنه يسىء إلى الصدق التمثيلى للصورة الواقعية وإلى التسلسل الطبيعى للرواية أما اذ ظهرت الشخصية البطل الذى يكشف الفيلم عن أحواله السيكولوجية. فإن تجسيد ذلك على الشاشة – كما تكشف عنه الكاميرا يصبح عند (مارتن) غير واقعى وغير موضوعى (وربما يقصد مارتن هنا أن الكاميرا تصبح متقمصه لذات الشخصية فتعكس بالضرورة رؤية ذاتية) وهذا التفسير يقدمه البحث تعبيرا لما يراه (مارتن) بأنه غير موضوعى. لكن (مارتن) يقدم فى شجاعة نادرة على مفاجأة غير متوقعة فيقول. "عندما تتخذ الكاميرا وجهة نظر الشخصية ونرى على الشاشه ما يفترض أنه يراه وجهة نظر الشخصية بأنها طريقة واقعية أو ذاتية.

---

(١) مارسيل مارتن، ص(٣١).
(٢) المرجع السابق نفسه ص(٣١).
(٣) نفس المصدر السابق ص(١٨٧).
(٤) نفس المصدر السابق ص(١٩٠).

لقد فرضت هذه الوقفة نفسها علـى خـط سـير تقدم البحث نحـو غرضـة، وهـى ضـرورة لابد منهـا للوقـوف علـى مجمـل القضايـا النظريـة التـى طرقهـا البـاحثون الأقدمون فى تلك الأونة والتى كانت - بالضـرورة - المرجـع النظـرى المتـاح بيـن يدى النقاد والمشتغلين بالسينما ثم طلاب العلم داخل أروقة الدرس والتحصيل.
ومما سبق يمكن استخلاص النتائج التالية.

١- إن **النمـوذج الأدبـى الروائـى** والمـأخوذ أصـلا عن البحث النظـرى فـى مجال الرواية وكما سبق التنويه عنه فى مرحلة سابقة كان هو النموذج المعمول بـه أيضا فى مجال البحث النظرى والدراسات النقدية فأصحاب كتاب فن السينما (رالف ستيفنون وجـان ديبركس) يصفـان كتـاب (أى أيـه ريتشـارز) (Principels of Literay Criticism) وأحد من مراجعهم ويأتى (Joseph M.Boggs) ليؤكـد بـأن السينما تشترك مع القصة والرواية بل والمسرح فى عناصر روائية عديـدة[١] رغم أنـه لايمل من الحديث عن خصوصيـة الوسيط السـينمائى وتمـيزه فىإلخـواص والمميزات عن بقية الفنون. وتجدر الإشارة بأن القواعد والمعـايير التـى أخذت بهـا الرواية الأدبية ليست سوى البناء النقدى الذى ساهمت فيـه جهـود الكثير مـن النقـاد مكرسين المعيار الأرسطى كما ورد فى (فن الشعر) ولسنا فى حاجة للقول بأن (فن الشعر) قدمه صاحبه معيارا نقديا لفنون المسرح منطلقا من قاعدة المحاكاة.

٢- النموذج اللغوى :

وهو النموذج الذى حاربته بشدة كل الاتجاهات التقليديـة السينمائية سـواء فـى الحقل النظرى أو التطبيقات النقدية. وحجتهم فى ذلك أن السينما تفتقد إلى أساسـيات اللغـة ومـن ثـم لايجـوز لهـا اسـتخدام التطبيقـات اللغويـة فـى نظـام اللغـة المنطوقـة وبالتالى فإن تطبيق نموذج غريب أو دخيل علـى طبيعـة فـن السـينما سـوف يـؤدى بالضرورة إلى سوء تكوين المادة الفيلمية[٢] ولقد ساعد علـى اشـتعال روح العـداء لذلك النموذج هو التطبيقات الساذجة التى أخذت علـى عاتقهـا محاولـة مسـاواة فـن السينما باللغه المنطوقة عبر القول بأن الوحدة الأولية للمعنى فـى الفيلـم هـى اللقطـة ولعل كتابات (إيزنشتين وبودفكين) هى الجذور الأولى لذلك النمـوذج اللغـوى الـذى

---

(١) Joseph M. Boggs, "The Art of watching Film", California: Bejamin Cumminiges, 1978 pp. (13-19).

(٢) Trevor Whittock, "Meta Phor and Film", P.(20).

توارى لفترة طويلة ولكن الخمسينات حملته مره أخرى إلى دائرة الاهتمام وتعتبر كتابات (بيرباولوبازوليني) و (بتروولن) والقول باعتباطية العلامة اللغوية وان العلامات السينمائية هي أيقونية[1] مبتكرة العلامة السينمائية وأن على السينما ان تضع لنفسها معجمها اللغوى الخاص، هو الذى فتح الطريق أمام عشرات من البحوث والدراسات التى تضيف الجديد دائما إلى حقل النقد السينمائى بعد أن كانت مجرد كتابات أولية وجنينية عند إيزنشتاين ومحاولات على استحياء عند (نويل بورخ) (Noel Burch) [2] . ثم تتجمع تلك الكتابات قليلة ولكن بثبات -كى- تشق لنفسها مجرى محددا ومتميزا. إذن فالنموذج الروائى الأدبى لم يكن محل نقاش لدى التيارات النقدية التقليدية وحتى النموذج اللغوى ورغم الحملات الظالمة والمستمرة ضد التطبيقات المأخوذة عن كلا النموذجين الأدبى واللغوى وتأسيسا على ذلك يكون النموذج الروائى الأدبى لم يكن يوما محل نقاش لدى أى من التيارات النقدية التقليدية، كما وأن النموذج اللغوى ورغم كل الحملات الضارية لنفيه واستبعاده فهى لم تكن من حقيقة الأمر سوى خطوات فى طريق الاعتراف به وإثبات أحقية وجوده وشرعية التعامل بأدواته وإجراءاته.

(فجميس موناكو) ينفى تماما أن تكون السينما لغة ولكنه يستدرك قائلا ولكنها تشبه اللغة وتماثلها، ولأنها تشبه اللغة فإن بعض الوسائل التى نستخدمها فى دراسة لغة قد نطبقها عند دراسة الفيلم[3] ويكاد يتفق معه الكثير من الكتابات النظرية التى لم ترفض النموذج اللغوى كله ولكنها لا تستطيع أيضا القبول به، مثل القول بأن الفيلم وسيط تعبيرى ولكن ليس للغته تركيب محدد وثابت[4]. ولذلك فإن أصحاب هذا الاتجاه يلجأون إلى الخروج من ذلك المأزق بالقول بان السينما تستخدم وحدات

---

(١) P.P.Pasolini, "The Cinema Of Poetry", In Movies and Methods Op. Cit. P. (545).

(٢) Noel Burch, "Theory Of Film Practice", Op.Cit, P (32-88)

ولمزيد من القراءة يمكن الرجوع الى David Bordwell & K, thompson "Film art"

————, "Narration In The Filction Film",

Peter Wollen, "Reading & Writing", & "Signs & Meaning in Cinema". Andrw Sarris "Towrds of Film History". Francois Truffaut, " Actatain Tendency of French Cinema".

(٣) James Monaco, "How to read a film", Newyork: 1981 P. (126-127)

(٤) Roberts. Withers,"Introduction to film", Newyork: Barnes and Noble Books, 1983 P. (11-30)

تعبيرية أولية يمكن أن تتحدد وتتجمع فى وحدات أكبر أو ما يطلق عليه بأجرومية الفيلم.

خلاصة القول إذن هى إن تلك التيارات التقليدية فى البحث السينمائى ليس لها من دون شك أدنى حق فى عدائها الشديد لطرق وأساليب البحث والدراسة السينمائية الجديدة، ولا يتبقى من حججها التى تسد بها الطريق على كل المحاولات الجديدة سوى خوفها من تراخى قبضتها المهيمنة وأن تصبح مجرد ذكرى وتاريخ فى مسيرة البحث السينمائى. طالما ترفض ما تجدد به شبابها وما تضيفه إلى رصيدها من مكاسب وإنجازات. وأن تثرى حقل الدراسة والبحث من خلال ما تطوعه من أدوات جديدة تفسح الطريق أمام الاجتهاد فى البحث عن إجابات طازجة وجديدة لأسئلة مازالت مطروحة.

مقومات السرد وتقنياته :

إن الدراسات الخاصة بشكل الفيلم السينمائى قليلة جدا، بل تكاد تكون نادرة بالفعل، رغم أهمية وجود منهج علمى يعنى بدراسة الفيلم السينمائى من داخله، واكتشاف وتطويع ادوات نقدية يكون من شأنها التعرف على أسرار ومكونات البنية المشكلة للعمل السينمائى، وتفيد أيضا فى التعرف على آليات العمل داخل البناء الفيلمي ولابد أن يكون واضحا بأن ما يأخذه البحث من المنهج الشكلى ليس هو الانغلاق الأعمى والتحيز الدوجماطى لمنهج بعينه ولكن مايبغيه البحث هو تملك أدوات معرفية تثرى من حصيلة الناقد وتعينه فى التعرف على الخصائص الفنية الداخلة فى مكون العمل السينمائى. ولقد بدأت الحركة الشكلية فى روسيا القيصرية بجهود جماعة من الروائيين والنقاد والشعراء واللغويون وهم جماعة (ابو ياز) فى (سان بطرسبرج) ومجموعة (MLK) فى (موسكو) ولقد ارتبط بهذه الحركة الأدبية جماعة من فنانى السينما السوفيتية من أمثال (سيرجى إيزنشتين، فسيفولدبودفكين وكوليشيف) ولقد ارتبط (إيزنشتين) بصداقة مع كل من (تودوروف وورومان جاكوبسون) ورغم أن إنجازات الشكلية ترتكز أساسا على مفاهيم أدبية فى مجال الشعر والرواية إلا أن (جاكوبسون) شارك فى العمل السينمائى بدراسات تطبيقية فى مجال النقد السينمائى وفى كتابة سيناريوهات وكذلك شارك شكلوفسكى فى أنشطة سينمائية كما أن اقتناع (ايزنشتين) وزملاؤه من السينمائين بإنجازات المدرسة الشكلية قد عكس نفسه بالضرورة على كتاباتهم السينمائية وأيضا على منهج تعاملهم مع الفيلم السينمائى. لكن الاعتراضات العنيفة التى واجهت الاتجاه الشكلى فى الاتحاد السوفيتى جعل من العسير على أعضائها مواصلة البحث النقدى، وتعرضت الجماعة لانفراط عقدها بسفر أو هجرة بعض مؤسسيها. كما حبست طى الكتمان وداخل الأدراج بحوث ودراسات هامة فى الفن السينمائى وفى غيره من نواحى الإبداع. لكن ما أن يأتى عقد الخمسينات حتى ينهمر طوفان ترجمة تراث المدرسة الشكلية الروسية إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية ويصبح العالم الغربى أمام منعطف جديد ويتهدد السلطة النقدية فى الغرب "ردة سليمة"(١) كانت مفتقدة فأصبح حضورها ضرورة لبعث نشاط نقدى جديد. واحتلت اراء إيزنشتين) مساحات واسعة من الدوريات السينمائية فى فرنسا أولا ثم غيرها من

---

(١) رينيه ويليك، اوستن وارين "نظرية الادب" مصدر سابق ص(١٤٥).

بلدان العالم بعد ان تراخت قبضة (بازان) على نظرية الفيلم [١]. وبعد أن تبين بوضوح مدى تصلب آراء (ارينهايم) وقصور افتراضاته وان افكاره لم تكن سوى "فرضيات لا تسندها وقائع حية وملموسة" [٢] .

كما أن الواقع قد سدد ضربات كاسحة (لأرينهايم) كما سبق الإشارة في مرحلة سابقة من البحث بعد أن تحقق نجاح الفيلم الملون والأفلام الناطقة.

وأخيرا فلقد أوضحت كتابات (إيزنشتين) وكذلك السيل المتدفق المصاحب لها من الدراسين في الغرب مدى تهاوى الحجج التى قدمها (بازان) في المونتاج [٣] ومدى الخطأ الذى وقع فيه (جان مترى)[٤] أيضا رغم كونه واحدا من ابرز ممن كتبوا فى نظرية الفيلم. لقد ظلت الكتابات النقدية ولفترة طويلة شخصية وانطباعية ولا تبارح الانعكاسات القليلة التى يحدثها الفيلم لدى المشاهد العادى غير أن ما يسميه (ويليك وأوستن وارين) بالردة السليمة كانت تعبيرا عن إفلاس حقيقى لموقف النقد السينمائى. وهو ما عبر عن نفسه بفيضان كاسح من الكتابات السينمائية فى وقت قصير جدا بحيث تحولت العديد من الدوريات السينمائية مثل :

Film Quartely, Film Comment, Cinema, Woman & Film, December, The VelVet Light Tramp, Junp, Cut [٤]

من ذلك النقد القديم إلى أن تصبح منبرا للكتابات النقدية ذات التوجه الشكلى ثم انضمت إليهم المجلة البريطانية (Sereen) وكراسات السينما في فرنسا (Cahier Du Cinema) وأدخلت معطيات جديدة إلى نظرية الفيلم مثل البنائية، والسيمولوجية ولقد كشفت المترجمات الروسية عن مدى اهتمام المفكرين الشكليين بقضية السينما وبحثهم الواسع المستفيض حول قضية الشكل فى الفيلم السينمائى وهو ما سوف يطلق العنان لعديد من ستويات البحث السينمائى المختلفة فى الستينات وما بعدها تحت مسميات مختلفة مثل السيمولوجيا، اللغة السينمائية، النظم (Syntax)، طبيعة المجاز السينمائى..إلخ .

---

(١) اندرو دادلى ، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق ص(٧٩)
(٢) هنرى اجيل "علم جمال السينما" مصدر سابق ص(١١٢)
(٣) المصدر السابق نسفه ص(١١٢).
(٤) اندرو دادلى، "نظريات الفيلم الكبرى"، مصدر سابق، ص(٨٦ وما بعدها).
(٥) Bill Nichols, Op Cit. P. (7)

وربما هناك مكسب آخر لا يدعيه البحث لنفسه من مراجعة إنجاز الشكليين الروس بقدر ما هو كاشف لمدى القبضة التى كانت تمسك بعنق النقد فيما سبق فلقد أوضحت تلك المترجمات أن كثيرا مما نعرفه من قواعد وأفكار راسخة صارت فى عداد المقدسات المسلم بها فى كلاسيكيات السينما، مثل مشهد صعود (كيرنسكى) فوق درجات سلالم قصر الشتاء فى (فيلم أكتوبر) وغيرها لم تكن قط من وحى كتابات (بازان وآرينهايم أو مارسيل مارتن) ولكنها كانت مجرد اعادة لانتاج ما سبق وكتبه نقاد شكليون فى روسيا ونستشهد فقط بمقالة (فيكتور شكلوفسكى)(*) عن فيلم أكتوبر .

(*) يتحدث (شكلوفسكى) عن الصيغ الابتكارية لاستخدمات المجاز بالتقابل والتجاور بين رئيس الوزراء كيرنسكى وتمثال نابليون والطاووس وتطويع استخدام الاشياء والموجودات... الخ وقريب من ذلك يأتى تحليل (O.Brik) مع مزيد من التوضيح حول علاقات التجاور التى تولد علاقات مع نابليون وكيرنسكى لوحات رودان (Rodin) وجماعات المونتشفيك واطباق المائده لدى الطبقات الموسرة وان كان (بريك) يسلم بالمكون البنائى لعناصر اللغة السينمائية فأنه لا يتفق مع ايزنشتين فى الموقف السياسى ولكن بالرجوع إلى المشهد الأخير من فيلم الإضراب ص (٢١٧) من كتاب الاحساس السينمائى يود الباحث ان يعترف بأنه لم يكن استثناءا وسط آلاف المعجبين بكتابات النقد الاوربى المترجمة إلى العربية، بل ظل يدين بالفضل، سنوات طويلة لأصحاب تلك الدراسات، لكن ظلت تراوده شكوك مبهمة حول تفاوت مستويات تلك الدراسات، داخل الكتاب الواحد، وأن المقاربات النقدية لأباطرة النقد المعتمدين فى العالم العربى (رودولف ارينهايم واندريه بازان ومارسيل مارتن وريموند سبوتسوود وغيرهم) وانها تفتقد روح التجانس، ليس فقط، على مستوى الوحدة السياقية، ولكن على مستوى ادوات التحليل ومحاور البحث ومفردات وقواعد تناول العمل الفنى، وقد أفرخت تلك الشكوك عددا من الاسئلة، ولم تكن سنوات الدراسة الأربع داخل معهد السينما قادرة على إرواء ظمأ الباحث فى العثور على إجابات شافية بل إن بعض مناهج الدراسة وهى تعيد تكريس مقولات أباطرة النقد تزيد إلى الباحث هم السؤال، وحالة القلق المترتبة على وجود سؤال حائر بلا اجابة. وعلى سبيل المثال فان تحليلات اباطرة النقد السالف ذكرها تتفق جميعا فى الإشادة بمشهد صعود (كيرنسكى) سلالم قصر الشتاء فى فيلم اكتوبر اخراج (سيرجى ايزنشتين) وذلك من خلال لقطات تبرز الدلالة البلاغية لمفردات وعناصر داخل الكادر السينمائى أو بواسطة لقطات مقابلة تحمل عناصر لغوية من تشبيه واستعارة تعزز المعنى وتزيده تألقا. لكن تلك البراعة فى التحليل والتدفق اللاهث فى القبض على مستويات جديدة للمعنى يتبخر ثم يفتقد تماما عند اخضاع افلاما اخرى للتحليل (فجان مترى) يشن هجوما قاسيا على طريقته (ايزنشتين) فى استخدام التشبيه والاستعارة "يستخدم ايزنشتين رموزا عشوائية كى يطبقها على الواقع بدلا من أن يسترجعها من الواقع، وهو يستخدم أشياء غير حية كى يصف بها ما هو حى وهو بهذا يغرق فى التجريد الذهنى " وهو أمر يمكن قبوله من منظر محترم مثل جان مترى سواء اختلفنا معه أو اتفقنا مع رأيه، حيث ان (جان مترى) يقبل بفكرة المجاز السينمائى ولكن يختلف فى توظيف عناصره من أستعاره أو تشبيه أو كناية.. إلخ أما النماذج التالية فإنها تذخر متألقة بعبارات الثناء على نفس المشهد السابق ثم تصب جام غضبها على تطبيقات مماثلة تستخدم نفس القواعد البلاغية (تشبيه كناية استعارة.. الخ) فى افلام اخرى فيكتب (جورج سادول)

وهكذا انفتح الباب واسعا أمام مقاربات جديدة داخل حقل النقد السينمائى. فلم يعد السؤال النقدى التقليدى قائما. ولقد تجاوزت الأبحاث النقدية قضية الحكم والتقييم. حتى ان ناقدا كبيرا مثل (نور ثورب فراى) يتجاوز بسؤاله الذى يضعه على النحو

عن عدم وجود توافق فى المشهد النهائى لفيلم "الإضراب" اخراج :ايزنشتين" حيث يتم توليف مذبحة العمال المضربين عن العمل ومشهد ذبح ثور فى سلخانه حيث ان (سادول) يرى ان المشهد ليس ضمن الحركة المنطقية للاحداث. وقريب من هذا الرأى، هو ما يقوله (أرينهايم) عن عناصر المجاز المستخدمة فى فيلم "الام" اخراج (بودفكين)، وهى اللقطات التى تمثل وجه السجين وعليه علامات السرور، طيور تحلق فى الفضاء، [شمس تطل ما بين قطع السحب، طيور ترشرش باجنحتها فى الماء طفل وعلى وجهه ابتسامة.. الخ] فيقول ان القيمة الفنية لمثل هذه المناظر موضع جدل، وان هذه اللقطات تبدو مقتعلة ولا تربطها وحدة الموضوع وقريب من تلك الاراء تأتى كتابات (اندريه بازان ومارسيل مارتن) ومفاد كل ذلك ليس هو البكاء على وحدة الموضوع بقدر ما هو غياب كامل لاساسيات تناول الفكرة من خلال البحث عن البعد الدلالى للموضوع، وإهدار الابعاد البلاغية الموظفة داخل النص السينمائى. ولان الموضوع يخرج عن اطار خطة البحث فانه يتوقف عن مواصلة البحث فيه ولكن يظل السؤال حول تفاوت مستويات التحليل. وهو الامر الذى كشفته مؤخرا عملية الافراج عن معظم مؤلفات جماعة الشكلين الروس وترجمتها الى الانجليزية والفرنسية والتى تحسم بجلاء عملية تفاوت مستويات التحليل عند المؤلفين السابق الإشارة إليهم ذلك ان الدراسات المنشورة (١٥٤ دراسة) والتى يعود بعضها الى عام ١٨٩٦ وتحمل اسماء (ماكسيم جوركى، مايا كوفسكى، ليونيد آندريف فيسفولد ماير، هولد، ليف كولشيف، كوزينتسيف، دزيجا فيرتوف فيكتور شكلوفسكى فلادمير بلوم ايزنشين فيكتور بترسوف اوزيب بريك يورى تنيا نوف بوريس توماشيفسكى... الخ) قد طرحت مدخلات ومستويات جديدة فى سؤال السينما، بل إن تحليلات أباطرة النقد السينمائى الأوربى لم تكن سوى إعادة إنتاج نفس ما كتب بالروسية حول مشهد صعود (كيرنسكى) سواء ما كتبه (بريك او شكلوفسكى وسوف يقتصر الباحث على تقديم موجز سريع لبعض عناوين دراسات قدمها (شكلوفسكى) فى مجال السينما حيث ظهرت اول مساهماته عام ١٩٢١ وواصل النشر فى مجلات اليسار الجديد، الشاشه السوفيتيه،ومجلة السينما وله دراسة نشرت عام ١٩٢٣ تحت عنوان "الادب والسينما" ثم صارت نواة لمؤلف ضخم قدمه بعد ذلك بثلاث سنوات.

ثم اصدر كتابا عن كل من (كوليشيف، فيرتوف ايزنشتين) ثم كتابا ضخما عن ايزنشتين وفى عام ١٩٢٥ قدم دراسة مؤسسيه حول أهمية دراسة العناصر الدلالية المكونة للمعنى سواء على مستوى المشهد السينمائى او مجمل الشريط The Semantics of Cinema وله اكثر من اثنى عشر دراسة عن السينما وعديد من السيناريوهات السينمائية ودراسة هامة عن الشاعر الروسى مايا كوفسكى باسم Mayakovsky & his Circle وآخر كتبه عن ايزنشتين عام ١٩٧٣

ولمزيد من التفاصيل يمكن الاطلاع على :

Richard Taylor & Ian Chritie, " The Film Factory", London: Routledge & Kegan, 1988.

Bill Nicolas — مصدر سابق

Gerald Mast, "Film/Gnema/ Movie". — مصدر سابق

William Luhr & Peterleh Man, "Autharship & Narrative" — مصدر سابق

التالى : هل النقد حكم وتقييم، أم تحليل ؟ وأنه يحسم الإجابة لصالح التحليل وهو يراه "تحليل يبدأ باكتشاف العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها بعضها البعض[١] لقد انقضى عصر الكتابات الشعبية فى المجال السينمائى، وهى تلك الكتابات التى كانت توجه بشكل رئيسى للعاملين فى الحقل السينمائى من مساعدين وفنيين، ولقد جاءت هذه المؤلفات لكى تغطى الحاجات الضرورية لأولئك العاملين، فى اقل عدد من الكلمات، التى تخدم اغراض التعرف أو الوصف لمختلف خطوات الممارسة العملية. لكن غياب الأفق النقدى وافتقاد الأساس الجمالى والفنى قد افقدها قيمتها المعرفية[٢]. ومن المعلوم ان هذه المصطلحات قد نزحت من المسرح إلى السينما. ولقد تلقفها العاملون بالصحافة الفنية وكذلك النقاد دون الروية المطلوبة أو إجراء التحليل والتمحيص الضرورى والذى يستتبع حتما ذلك الانتقال من حقل استخدام إلى حقل فنى آخر، وهو الأمر الذى يفرض على الدراسة وقفة قصيرة ريثما تضع ما بين قوسين اختبار الثقة فى مقولات النقد القديم والتى تحكم بالجمود والثبات ثم الموت من بعد ذلك على المجهودات النظرية تحت زعم أن النظرية السينمائية إنما تنبع فقط من داخل الفيلم. وان ما هو خارج عن حقل السينما، يمكن فقط ان ينير الطريق، لكنه يظل ثانويا بالنسبة لمجالات الحقل السينمائى. إن التناقض الجوهرى الذى عاشه النقد القديم يتلخص فى استمرار استخدامه لمقولات وتعبيرات ومصطلحات خارجة عن حقل السينما بطريقة الاستعارة من المسرح، فى الوقت الذى يفرض فيه، عزلة كاملة على مجال الدراسات السينمائية وهو الامر الذى يعوق عمليات التطوير فى حقل تنمية الدراسة والبحث النظرى السينمائى ولقد قدم المنظر الفرنسى (جان مترى) اكثر من دليل خلال كتابته بتعدد المرجعيات النظرية من خارج حقل السينما "ذلك أن المشكلة الجمالية لا يمكن أن تصاغ أو تشكل دون اسهامات من المنطق وعلم النفس وسيكولوجية الإدراك ونظرية الفن...إلخ[٣] .

ولقد بات تاريخا معظم تلك الكتابات والتى راجت بشدة وتملكت القسط الأكبر من احترام المشاهدين والقراء.. والتى ينسب إليها الفضل بكل تأكيد فى تعاظم حجم

---

(١) نور ثورب فراى، "تشريح النقد" ص (٣٣٥).

(٢) Jacoes Aumont '& AL. "Aesthetics of Film", Austin : Txas University preso 1992, Trans. by Richard Neupert, P. (5) .

(٣) Jcqes Aumont & al, IBID. P. (6).

(محبو السينما)(*) وتزايد تأثير ذلك على الصحافة والمجلات المتخصصة، بل على الحياة الثقافية بشكل عام، وبات تاريخا أيضا تلك النزعات المتسمة بالسذاجة، والتى انطلقت فى فرنسا تحت شعارات براقة مثل " : سقط المونتاج وانتهى (ايزنشتين) جاء (أورسون ويلز) وانتصرت اللقطة العميقة، فشل (ايزنشتين) وانتصر (مورناو)(1) وهى الشعارات التى وجدت ركيزتها فى كتابات الناقد الفرنسى (اندريو) وان كان يلزم القول، إنه رغم سذاجة تلك الشعارات فإن حصيلتها مع غيرها من الأعمال النظرية قد مهدت الطريق عبر أجيال من المهتمين والنقاد إلى عتبات عصر جديد وهو الامر الذى ما زال يفتقده النقد السينمائى فى العالم العربى، ولقد استمرت حملات الهجوم على المونتاج فى اعقاب كتابات (بازان وقبلها فى كتابات ارينهايم) المشار إليها طيلة عقدين من الزمان أو أكثر فى الغرب وهذه الحملات والتى تحولت إلى سوء فهم سواء فى الغرب أو هنا فى الشرق الغربى ما زالت مستمرة ولم تتوقف وسوف نعود مجددا للتوسع فى بحث هذه النقطة خاصة قضية سوء الفهم المرتبط بالهجوم على المونتاج.

(*) (ريشتوكا نودو Riccioto Canudo) هو اول من صاغ هذا المصطلح فى بداية العشرينات وكان قد هاجر من مسقط رأسة فى ايطاليا (١٩٠٢) وصار شخصية ثقافية بارزه فى فرنسا. ولقد مارس النقد السينمائى منذ عام ١٩٠٧ ولقد صارت كتاباته النظرية الركيزة الاساسية فى حقل جماليات السينما وهو صاحب مصطلح"الفن السابع"

Ephraim Katz "Film Encyclopedia" London : Macmillan، 4، P (202 J 203) .

(1) محمد بسيونى، محاضرات فى الاخراج السينمائى، نسخة على الالة الكاتبة غير منشورة القاهرة : د. ت.

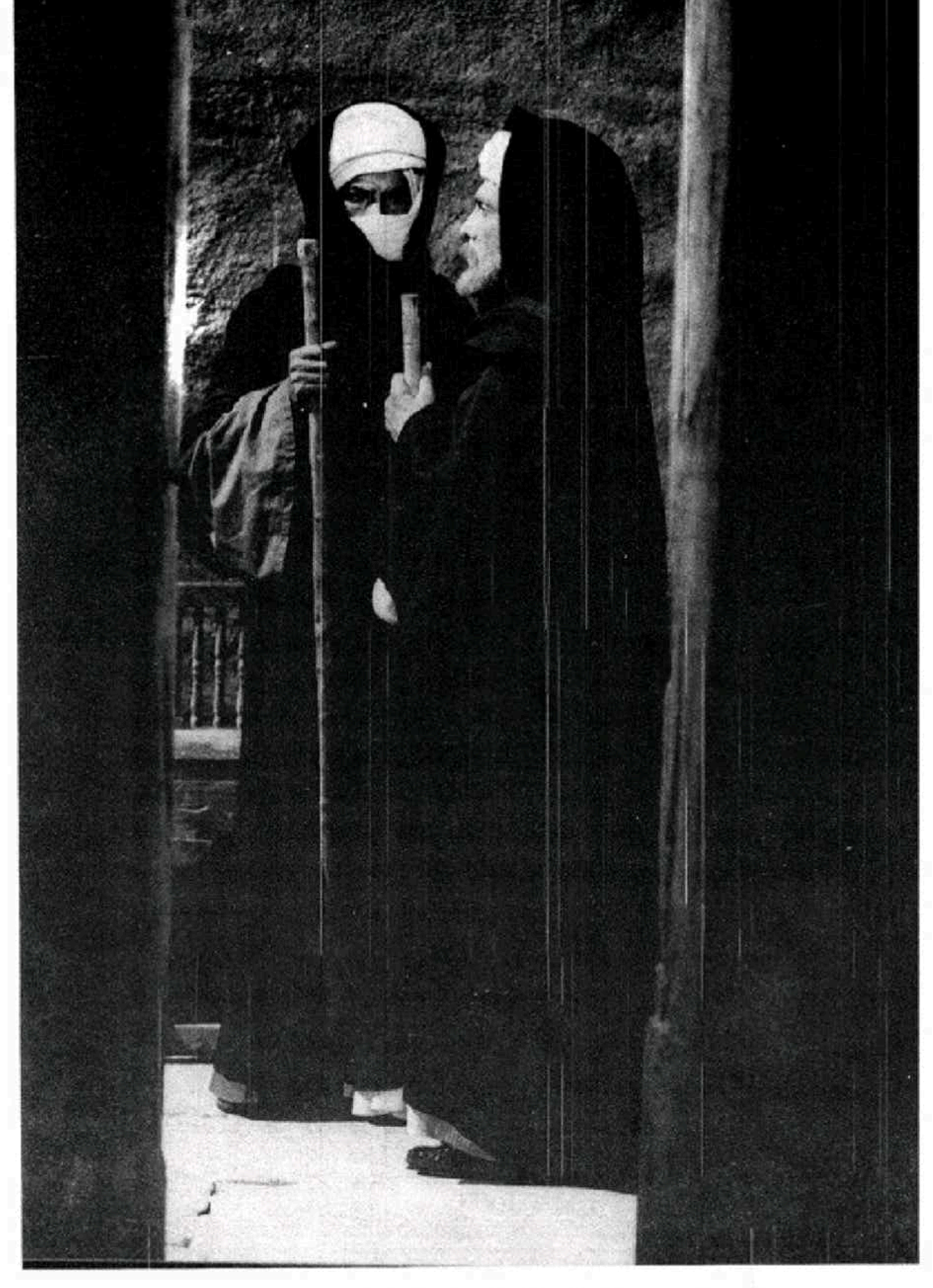
المكان السينمائي.. ومكان الواقع العياني

لقد كان اهتمام البحث بصياغة فرضيته حول تلازم عنصرى الزمان والمكان فى السرد السينمائى، محل اهتمام ومثار جدل لدى البعض. وكان أيضا مثار الدهشة والاشفاق لدى فريق آخر، وفى كلتا الحالتين السابقتين، سواء الاهتمام أو الإشفاق، فلقد كانت تعنى اهتماما حقيقيا بوجود فرضية تستحق البحث ومشكلة تستدعى الدراسة، وهى فى كل الاحوال تشكل حافزا لدى الباحث حتى يكلل آمال المهتمين وطموحات المشفقين فى آن.

لكن المشكلة الجوهرية كانت تلك التى صادفت الباحث من قبل من أنكر تماما ومنذ البداية قيام فرضيته تبنى على عنصرى الزمان والمكان فى الفيلم السينمائى حيث طرح اقرب الاصدقاء، اعتراضات مفادها ان المكان الفيلمى هو مجرد عنصر محدود الاتساع كمادة بحثية، كما أنه يشكل قضية ثانوية قد انتهى بحثها وهى محسومة سلفا وان تأملها أو البحث حولها أو الحديث عنها لا يحتمل إلا نتيجة واحدة هى إضاعة للوقت وتبديد للجهد. بل إن هذا القدر من الاعتراض آنذاك هدد مستقبل اتمام اجراءات هذا البحث والدفع به قدما، لقد كانت قضية المكان السينمائى بمثابة نقطة الاشتعال، وحدوث ما يشبه الانفجار وهو ما سبق أن حدث فى طرح قضية الزمان السينمائى، لقد كانت تلك الاعتراضات، التى ترى أننا بصدد مشكلة متوهمة وقضية مختلفة لا وجود لها فى عالم الفيلم السينمائى. كما انها لا تكون عناصر اشكالية لدى فنان السينما منذ ان عرف التصوير السينمائى، وأن المكان الفيلمى فى أى فيلم سينمائى هو معطى يحدد سلفا داخل حيز محدود داخل إطار عدسة (محدد الرؤية) فى الكاميرا السينمائية، وهو فى عرف ذلك الفريق الاخير شيئا يمكن أن تكفيه بضعة أسطر لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة.

وأن مشكلة الزمان فى الفيلم السينمائى يمكن تغطيتها فيما لا يزيد عن ثلاثة صفحات، مرة أخرى كانت تلك العقبات والاعتراضات هى صاحبة الفضل الرئيسى والدافع الاساسى فى مواصلة البحث والانكباب على الدراسة والجهد، وهو الأمر الذى أثمر نقطة انطلاق رئيسية تمثلت فى صياغة سؤال أولى، يطرحه البحث على نفسه على النحو التالى هل حيز الصورة السينمائية فقط هو كل المكان الفيلمى ؟ وقد يجوز أن نحور السؤال إلى صياغة أخرى فيصبح على النحو التالى.

هل ينهض الحيز، كما تتراتى بداخله الأشخاص والأشياء والمرئيات بمهمة التعبير عن المكان السينمائى ؟.



إجتزاء المكان السينمائى من الواقع العيانى

ولكن قبل أن يستغرق البحث فى خضم معالجة وسائل الإجابة على ما قدمه من أسئلة فإنه يتوقف قليلا أمام ضرورة تحديد الفرق بين مسمى المكان ومسمى الحيز. ولقد سبق للبحث ان تعرض فى موضوع سابق إلى التعريف الاصطلاحى لكلا المصطلحين.

فالحيز هو ما عرفت حدوده ونواحيه، وحيازة الشىء هى جمعه والسيطرة عليه والحوز هو الموضع من الأرض يحوزه الرجل ويبنى حواليه سياجا.

وبهذا يصبح الحيز فى التحديد اللغوى جزءا من كلية أشمل وأكثر رحابة ونعنى بها، اتساع المكان وترامى أطرافه خارج حدود التعيين، أو حواف الاطار المحدد، ذى السعة المحددة والمحدودة ولكن السؤال ما زال قائما حيث أن ما تعرضة الة العرض السينمائى هو المنظرنفسه الذى صورته آلة التصوير من قبل وبذلك يكون المنظر المعروض أمام المتفرج داخل دار العرض مطابقا تماما لما سبق تصويره من أشخاص أو أشياء.

ولقد يبدو الأمر أننا بازاء لغز أو أحجية فإذا كانت شاشة العرض السينمائى تظهر لنا تمام المنظر السابق تصويره داخل اطار مكان ما فاين تكون المشكلة ؟

ولكن قبل الشروع فى تفاصيل الإجابة قد يكون من الأوفق أن نعالج ذلك بقليل من التفصيل ومن خلال مثال توضيحى. فلو افترضنا وجود كاميرا للتصوير السينمائى مثبتة على الجانب الايمن من شارع (٢٦ يوليو) فإنه يمكنها ومن خلال العدسة تصوير ما يقع فى مواجهتها على جانب الشارع من الناحية اليسرى ولنفترض وجود فتاة تقف على محطة الاتوبيس المجاورة لمحل (شملا لبيع الملابس) فى مواجهة الكاميرا فإنه يمكننا تصور عدة اختيارات ممكنه فى الحصول على صورة الفتاة وسوف نختار فقط الاختيارات التالية وهى مجرد عينة للتمثيل وليست للحصر، وتفصل على النحو التالى :

١- صورة عامة تجمع جزءا من الشارع وبعض أدوار مبنى محل بيع الملابس والفتاه بالطبع تقف على الرصيف بجوار المحطة.

٢- صورة عامة لمحطة الاتوبيس وبعض الواقفين وبالطبع الفتاة .

٣- صورة متوسطة لفتاة وفى الخلفية يمكن رؤية الاشخاص وأشياء آخرى وبعض التفاصيل غير المحددة بدقة.

٤- صورة كبيرة لرأس الفتاة ويمكن رؤية تفاصيل تسريحة الشعر والمكياج وتفاصيل نقشة الإيشارب وتفاصيل الخلفية غائمة.

٥- صورة مكبرة لعين الفتاة وهى تنظر ناحية الجانب الأيسر للكادر مع وضوح لون عين الفتاة.

٦- صورة مكبرة جدا لعين واحدة تهتز رموشها وتبدو تفاصيل حدقة العين.

لقد كانت هذه الاختيارات نتيجة تغير أطوال العدسات المستخدمه (الابعاد البؤرية) أو بأستخدام مركب العدسات المعروف بالزووم ويمكن ملاحظة الاتى.

أ- إمكان اختفاء المكان بشكل كلى ونهائى كما فى لقطتى (٦،٥).

ب- إمكان اخفاء المكان جزئيا كما فى لقطة (٢) أو جعله غائما غير محدد التفاصيل وهو مايعادل الاختفاء الجزئى كما فى لقطة (٣)

جـ- ظهور بعض التفاصيل مثل ملامح الوجه وتسريحة الشعر ونقوش الاشارب وحدقة العين بشكل تفصيلى بحيث تغطى كل مساحة الكادر ولان مساحة الكادر دائما ثابتة لأن الأختلافات الحادثة هى نتيجه لتغير حجم المرئيات وهى بالطبع ناتجة من تغير العدسات.

ومما سبق فأنه يمكننا القول بأن مصطلح (حيز) أو مصطلح (كادر) لايعنى بالضرورة أحتوائه على مادة مكانية مصورة وهو ما يدفع البحث إلى الاعتقاد بأن المصطلحين ربما لايمكن الاعتماد عليهما فى التدليل بشكل عام على مادة مكانية مرئية يمكن اظهارها للمشاهد داخل نطاق الكادر أو الحيز وهو مايعنى أن الكادر أو الحيزيمكن أن يحتوى على أشياء وموجودات وعناصر من مادة الواقع المكانى أو يأتى مجردا من كل تفاصيل الواقع المكانى أو يعطى ما يحيل بدلالات على المكان. وهو مايكشف عن قصور واضح فى الأفق الدلالى والمعنوى لكلا المصطلحين ومن خلال اجراءات ذلك الاختيار البسيط، فهما لاينهضان بمهمة تمام الكشف عن المكان أو مستويات تجلياته المختلفة. إذن فمصطلحات مثل الحيز والكادر والإطار تعنى تحديدا فى المساحة ومحدودية فى الرؤية. ولم تكن من قبيل الصدفة أن الكلمة (إطار) فى أصلها اللغوى بالانجليزية تعنى مابعد أوماهو أبعد من ذلك To further وهى تعنى إلى الأمام أو السير قدما Advanec أو احراز تقدم To Gain Ground(١) ويجدر القول أن المصطلح قد نشأ فى كنف الفن التشكيلى قبل أن يستخدم فى حقل السينما. وبالطبع لم تكن قضية الجذر اللغوى لمصطلح

---

(١) Stephen Heath, "Questions Of Cinema" Bloomington : Indiana Press,1981. P (10).

اطار (Frame) أو نشأة الاسم ذات أهمية لدى بعض المشتغلين بالبحث النظرى فى مجال السينما و(آرينهايم) يلاحظ مايسمية تحديدات الصورة والمساحة المصورة[١] وهو يعنى بذلك الاطار والكادر وهو لايرى فى حجم المساحة المصورة والتى يحدد بصرامه سياج إطار الكادر أية مشكلة بل على النقيض فإنه يقول ومن الخطأ الاستياء من هذا التحديد بأعتباره نقيصة[٢] و(آرينهايم) يرى تلك النقيصة التى يزعمها البعض بأنها جوهر الابداع فى العملية السينمائية فهى التى تحوله من مجرد شريط سينمائى إلى الرتبة العالية للفن. وقضية محدودية الحيز المتعين بوجود الإطار تشغل فريقا آخر ولكن بدرجات متفاوتة وسوف نجد (آندريه بازان) يرى فى الإطار أنه شكل من وجود القناع أو الشكل الذى تمثله حيز الشاشة التى تجعلنا نرى على مساحتها المضيئة جزءا فقط من الحدث.[٣]

أما المنظر السينمائى الألمانى (نول بورخ) فهو لايخفى حنقه وتبرمه من تحديدات الصورة (الإطار) وجعل أحد هموم المخرج السينمائى هو تحطيم حدود الصورة (الإطار)[٤] وأدبيات البحث السينمائى تذخر بأراء ومقترحات العشرات من المشتغلين بقضايا النظرية السينمائية فى مستوياتها المختلفة. ولقد احتلت قضية الاطار جزءا غير يسير من مجهودات البحث النظرى عندهم. فمكان الصورة السينمائية عند (جيرالد أماست) واقع تحت تأثير العمليات النفسية وهو يرفض تماما فكرة أن يكون الكادر السينمائى أو الاطار (Frame) هو الوحدة الأصغر فى وصف مكان الفيلم حيث يقول أن وحدة الوجود هذه لاتدوم على الشاشه أكثر من زمن قدر ٢٤ /١ جزء من الثانية [٥] وبالتالى لاتصلح أن تكون إحالة مرجعية لمادة أو هيئة المكان وقريبا من ذلك يأتى رأى (يورى لوتمان) فهو يرى أنه ثمة علاقة يبين التحديد القاطع للإطار المحيط بالصورة السينمائية واتصال ذلك بما يليه من مساحة فهو يرى "أن ماوراء هذه الحدود لاوجود للعالم السينمائى وأن احتمالات

---

(١) رودولف آرينهايم، مصدر سابق ص(٢٢).

(٢) رودولف آرينهايم نفسه ص(٢٢).

(٣) Stephen Heath، Op. Cit, P. (1)

وفكرة النافذة التى تطل على العالم مستعارة من (Leon. Battista Alberti) وهى لاتعنى انتهاءالعالم عند حواف الكادر. (الباحث).

(٤) Noel Burch, O.P.Cit.

(٥) Gerald Mast p. (144).

الحكى داخل حدود الشاشة Fictitious Possiblity ينزع نحو تحطيم وانطلاق عبر حدود الإطار(١) وهو يعود إلى عدة عوامل تؤثر على محددات الصورة وهى

أ- المحيط أو حواف الشاشة .Primater

ب- سعة أو قدرة الشاشه على الاستيعاب Capacity

جـ- توالى وتعاقب الصور Sequentiality (٢).

وقد يردد البعض دعاوى مفادها حدوث تعديلات فى أفكار (آرينهايم) حول الصورة السينمائيه والبحث يستجيب لتلك الاقوال ويكشف أن ما طرأ من تغيير فى رأى الرجل هو إضافة لعامل يسميه (نقطة المركز) فى وسط الصورة وكذلك خطوط التقاطع بين محور القطر من الزوايا ونقطة المركز والخطوط الأفقية والرأسيه المارة به (٣).

إن الفحص المتأنى لمادة الكتاب سوف يعود بالقارىء مرة أخرى لمجمل الأفكار الرئيسية التى سبق وأن طرحها والتى وصفها من قبل (دادلى) بأنها آراء متصلبة حيث يكشف عن فهم غير دقيق لقضية الصورة فنجده يقول "إن تقدم وتطوير التصوير المشابه للحياة يخلق الوهم بالواقع (الحياة) نفسها (٤) وهو هنا لا يفسر لنا ماذا يقصد من كلمة واقع الحياة ؟ هل يكون على مستوى الاحساس ؟ أو الإدراك؟ أومن خلال خبرة الناس ؟ أو بواسطة النظريات التى تحاول أن تفسره ؟ وتجعله مفهوما اجتماعيا واقتصاديا وفلسفيا...إلخ ومرد ذلك الغموض حتى وهو يعدل بعض أفكاره إنه يركز اهتمامه بالفيلم السينمائى بوصفه شكلا فنيا فقط وبالطبع فإن الفيلم السينمائى والأمر كذلك سوف "يردنا إلى أساس الشكل الفنى بدلا من أن يركز على الدنيا التى يصورها (٥) لكن جاك آمو (Jaques Aumont) يرى انه لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائى الا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة(٦) فهو لا يعتبر الاطار المحيط بمساحة الصورة خطا فاصلا نهائيا بين ما هو سينمائى أو فيلمى وبين ما هو غير ذلك صحيح انه ثمة فروق واضحة بين

---

(١) Juri Lotman ; Semiotics of Cinema,.p. (81).

(٢) ———— , IBID, P. (29-30).

(٣) Rodolf Arinhaim, "Art As Visual Perception", P. (13).

(٤) ———— , IBID, P. (137).

(٥) اندروج. دادلى، "نظريات الفيلم الكبرى"، مرجع سابق، ص(٣٣)

(٦) Jacques Aumont, "Aesthetics of Film" p. (15)

المكانين "داخل الشاشة هو المرئى، وخارجها مختفى لا يظهر، الا أنه يمكن اعتبارهما منتميان إلى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما نطلق عليه مكان الفيلم أو المكان السينوغرافى (Scenographic space) [١] وبالطبع فإنه يمكن ملاحظة مدى اتفاق هذا الرأى مع رأى نول بورخ (Noel Burch) مع فارق واحد ان (بورخ) يحتفظ بتعبير متخيل لكى يصف به فقط ما هو خارج اطار الكادر. وبنفس القدر من الاتفاق ويمكن ملاحظة رأى توماس وفيفيان سوبشاك (Thomas & vivianc sobchack) حين يقرران، أنه خارج اطار الكادر والذى هو بمثابة، نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجى فإنه توجد مساحة ممتدة فيما وراء إطار الكادر، وأن (الكادر) هو بمثابة الحد الفاصل بين ما يطلقان عليه المكان الحقيقى، مساحة الصورة المعروضة على الشاشة ومكان آخر هو المكان الصناعى (Artifical Space)[٢]

ويمكن للبحث، الآن، أن يعود إلى ما سبق وأن طرحه من أسئلة حتى يختبر تلك الاسئلة فى ضوء ما تقدم من آراء.

والسؤال كما طرحته الدراسة فى هذا الخصوص كان ينص "هل حيز الصورة السينمائية فقط هو المكان الفيلمى ؟ وهل يستطيع أن ينهض ذلك الحيز بما يحتوية من أشخاص وأشياء ومرئيات فى التعبير عن المكان السينمائى ؟ وللإجابة فإن الدراسة ترى وهى تراجع جملة الآراء الواردة فى هذا الصدد، بأن مصطلح (حيز) وكذا مصطلح (إطار)، لا يمكنهما الوفاء بكل تجليات المكان السينمائى أو كما تستحسنه الدراسة من مصطلح المكان السردى، ذلك أن بعض أحوال استخدام الحيز تأتى على نحو يقلل من اهمية المكان أو يجعل صورته غائمة وغير محددة التفاصيل بحيث لا تشكل أى وجود فى عملية السرد، كما أنه فى أحوال أخرى يتم نفى واستبعاد، ليس فقط تفاصيل المكان ولكن تستبعد كل المادة المكانية، وأخيرا فإن حدود الاطار قد يصح لها أن تفصل بين عالمين "الأول" ما هو يتم اظهاره على الشاشة أما الآخر فهو عالم ما وراء حدود الإطار والذى هو جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد. ولابد من القول بان ذلك الفريق، الذى، ما زال يتمسك بأفكار تقليدية فى مجال الدراسة والبحث السينمائى لهم بعض العذر.

---

(١) Jacques Aumont "Aesthetics of Film", OP Cit, P. (15).

(٢) Thomas Sobchack - Vivian C. Sobchack, OP Cit, P. (15-18).

فالنصوص الدراسية التقليدية اعتمدت على ما هو شائع ومقبول من كتابات نظرية كانت، وربما ما زالت تحظى بالقبول والاحترام. وبطبيعة الحال فإن اتصال الفنون سواء، بالتعاطف أو التضايف أو بالنقل والتقليد أو التأثير، وما إلى ذلك لم يكن قاصرا فقط على حقل الإبداع الفنى، ولكنه امتد إلى حقل البحث النظرى والدرس النقدى. ولا شك أن أعمال (ادوين موير) و (فورستر) و (سيدنى لوبوك) وغيرهم قد كانت شديدة التأثير على الفكر النقدى والنظرى السينمائى. وقضية ثبات المادة المكانية داخل المنظر، ربما كانت أحد تأثيرات الجهود النظرية (لادوين موير) والذى كان يعتقد بأن الصراع الدرامى كى يتفاعل ويتخذ مجراه الطبيعى فلابد وأن تبدو الشخصيات داخل منظر مغلق فالمكان والانتقال من مكان إلى اخر يمنع تدفق الفعل الدرامى، "فليست هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن" (١). وهو يعاود فكرة تجاهل مادة المكان فى إبراز الحدث الدرامى فيقول "العالم الخيالى للرواية الدرامية يدور فى الزمان مع تحديد عابر للمكان" (٢). إذن ففكرة الاطار والمنظر مع اقل التفاصيل، أو حتى باستبعاد، ملامح المكان هى فكرة نبعت فى الاساس مع المعالجات النظرية فى الرواية. وليس بعيدا من تلك الافكار ما قدمه (سيدنى ليبوك) و (فورستر). وهذا القصور الواضح فى فهم قضية البناء المكانى للسرد نكشف عنه بمثال اخير ولكنه لا يحتاج إلى تعليق وهو ما جاء على لسان موير "كيف يمكن ان يكون لقصة بناء مكانى مع انه لابد ان تقع فيها بعض الاحداث " (٣) إذن فإن ثبات وتحديدات الاطار هى فكرة هاجرت من المسرح إلى الرواية قبل إن يستعيرها حقل السينما، ولابد من الاشارة إلى ان البحث النظرى فى مجال الدراسات النظرية السينمائية قد استشعر ومنذ زمن بعيد ضرورة تأسيس نظرية معرفية سينمائية، ولقد كانت قضية المصطلح السينمائى احد نقاط الاهتمام والتركيز وهو ما يكشف لنا وجود اكثر من تعبير مستخدم للدلالة على المكان. وسط العاملين بالحقل السينمائى.

ولكن ما يهم دائرة عمل البحث هو مصطلحى المنظر ولإطار ولقد كانت النصوص والكتابات الفرنسية القديمة والموجودة فى كتيبات الافلام آنذاك تطلق على شريط الفيلم السينمائى لفظ (VUE) (٤) وجدير بالذكر ان تلك الكتيبات الفرنسية المبكرة

---

(١) ادوين موير، بناء الرواية، مصدر سابق ص(١٣).

(٢) نفس المصدر السابق، ص(٦٢).

(٣) نفس المصدر السابق ص (٦٣).

(٤) Stephen Heath, Op. Cit.P. (25).

(Eaely French Catalogues) قد صارت نموذجا في اطلاق التسمية وتعميمها، ولا بأس أن تشير الدراسة في هذا المقام إلى أن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل باشا كان لها عنوان ثانوى شارح وهو "زينب مناظر وأخلاق ريفية" (١) وهو ما يؤكد وجهة نظر الدراسة حول السلطة التى يمتلكها في بعض الأحوال المصطلح الأوربى لدى المبدع والقارىء العربى. وهو الأمر الذى تتفهمة الدراسة بشأن ذلك التصلب الفكرى لدى بعض المشتغلين بالنقد والقضايا النظرية على وجه إلخصوص، في مسألة ثبات رأيهم عند مرحلة تاريخية واحدة من حياة ونمو البحث النظرى في مجال السينما، وبعض عذر ذلك الفريق في استمرار تدفق كتابات تتسم بالعمومية هو مواصلة التمسك بكتابات شعبية تخصص للمهتمين وطلاب المدارس والجامعات في الولايات المتحدة الامريكية ويكون بعضها غارقا في العمومية بعيدا عن نبض الواقع الجديد في البحث النظرى. مثل كتابات جوزيف بوجز وروبرت ستيل ويثرز (Robert Steele Withers) والذى لا يرى في المكان السينمائى سوى القدرة على تحديده بواسطة (أ) حواف الكادر، (ب) اتجاهات وزوايا الكاميرا(٢) وهو ذات الامر لدى (موريس بيجا) وبدرجة أقل لدى (جميس موناكو)، ولقد سبق الأشارة إليهم في مرحلة سابقة. وكما يلاحظ (اندرودادلى) ان تزايد الطلب داخل الولايات المتحدة على مادة بحثية تصلح للتدريس. داخل قاعات الدراسة الثانوية والجامعية هو السر وراء كل تلك المؤلفات والتى تترسم بدرجة أو بأخرى خطوات (آرينهايم) فتقع بالتالى في ذات المشكلات التى لم يستطع أن يحلها أو يتجاوزها. فهو مثلا كما يلاحظ (هيث) انه يستخدم مصطلح (Frame) كمرادف في المعنى والفكرة لكلمة تحديد أو تعين الحدود (Delimilation) (٣).

ومن سياق كل ما تقدم فإنه يمكن استخلاص النتائج التالية :

١- إن مكان الواقع العيانى، هو كل ذلك الامتداد الجغرافى بما فيه من أشخاص وأشياء وموجودات، وهو ما يحيط بنا من كل الاتجاهات وتستطيع العين البشرية ملاحقته والإمساك به. غير أن طاقة العين البشرية محدودة في قدرتها على الرؤية، فيما يجاوز الزوال ونقطة التقاء الأفق، ويمكن زيادة

---

(١) يحى حقى، "فجر القصة المصرية"، القاهرة : هيئة الكتاب ط١، ص٤٣، ١٩٧٥.

(٢) Robert S. Withers, "Intoduction to Film", Newyork : Hapeer & row, 1983, (P. 44 -45).

(٣) Stephen Heath, OP.CiT, P. (10).

رقعة المساحة المرئية كلما ارتقى الإنسان عاليا، فوق ربوة أو مبنى من عدة أدوار، لكن يظل هناك دائما خط - زوال يقف عقبة فى طريق رؤية العين لمزيد من مساحات المكان العيانى الواقعى.

٢- إن مجال الإبصار، أو ما يمكن تسميته بمنظور الرؤية عند الإنسان فى عملية رؤية مكان الواقع العيانى، يمكن تصوره على شكل مخروط رأسه زاوية شديدة الانفراج، لكنها اقل من الزاوية المستقيمة أى اقل من (١٨٠ درجة) ويمكن القول بأن حدود منظور الرؤية هى بمثابة الاطار الذى يحيط بمساحة المكان الذى تستطيع العين من الامساك به عن طريق الابصار، ورغم أنه إطار غير مادى ولا وجود له فى الواقع المادى المحيط بالعين، مثل تلك الخطوط الأربعة السوداء التى تحيط بمساحة شاشة العرض السينمائى. ويجرنا القول بأن الحواف التى تحد مجال الرؤية لا تشكل وجودا نفسيا، مثل عبأ أو نقيصة يعانى منها الإنسان، وبالتالى فهى ليست إلا خطا فاصلا وهميا بين متصلين الأول هو المرئى والظاهر والذى يقع داخل مخروط الرؤية، والاخر غير مرئى وغير ظاهر لأنه خارج إطار مخروط الرؤية، ولكنه يظل موجودا ويمكن الاحساس به والتعامل معه، ومثال ذلك صوت السيارة المسرعة والتى لا نراها نظرا لقدومها من الخلف ومع ذلك نميل بشده ناحية الرصيف كى نتفادى الاصطدام بها..إلخ. والأمثلة عديدة حول الإحساس والشعور والتعامل مع الأشياء والموجودات خارج نطاق منظور الرؤية، ذلك أننا نحس بأن العالم المادى ممتد فى الواقع المحيط بنا، وأن اجتزاء رؤيته لا يحول دون التعامل معه ككل ممتد متصل وحتى فى أحلام اليقظة أو أحلام المنام فلم يحدث أن تمت ملاحظة شىء غريب فى مجال مخروط الرؤية يخالف ما هو مألوف فى حالات الصحو(١) وتحسن الاشارة فى هذا الخصوص إلى تجربة (ألدوس هكسلىAldos Huxly) المعنونة بـ (بوابات الإدراك) والتى سجل فيها تجربته الشخصية بعد أن تناول عقارا مخدرا، ويسجل أنه لم يلحظ تغيرات ملحوظة حول مجال الرؤية(٢) عقب استخدامه للعقار.

٣- ويكون مجال رؤية العرض السينمائى هى المساحة التى تظهر فيها كل المرئيات التى تعرض فوق شاشة العرض السينمائى سواء احتلت كل المساحة أم بعضها والتى يحيط بها أضلاع المستطيل الأربعه السوداء والتى

---

(١) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى كتاب "محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى"، تأليف سيجموند فرويد، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٧

(٢) A Ldous Huxley, "Doors of Perception". ضمن كتاب
Drugs & other Self", New york : Harper & Row, Editedby Chaman Nahal, 1971, P. (87-97).

تكون بمثابة إطار الحيز الذى يشغله العرض السينمائى. وتصبح أى مادة مكانية محاصرة داخل الحيز ممنوعة من الامتداد خارج أضلاع المستطيل مجزؤه عن متصلها الطبيعى منتزعة من واقع مكانى أوسع وأشمل. وهذا المكان كما تعرضه الشاشة هو مكان سينمائى بالطبع ولكنه يعانى التجزئه والانقطاع بل والانعزال عن سياق كان أوسع وأشمل، هو ما نسميه بالمكان السردى.

٤- وهكذا يصبح المكان السردى، ليس فقط تلك المساحة المكانية التى تقع فيها الأحداث وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائى وإنما هو كل ذلك المكان السالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط. ومساحة ذلك المكان تظل مفتوحة غير محددة أو ثابتة ولكنها تخضع فقط لحجم ومساحة الأحداث، وأيضا لتلك الاشارات أو الأفعال، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة، ونتوقف قليلا أمام ذلك التيار من الكتابات النظرية التقليدية فى محاولة من الدراسة لتفهم مصدر إصرارهم على تكريس فكرة الانقطاع بين ما هو داخل الشاشة وما هو خارجها ونشير هنا إلى مرتكزين أساسين لعبا الدور الأوفى فى تشكيل الكيان النظرى لدى ذلك الفريق.

والسبب الأول فى عرف الدراسة. هو ما ارتبط بنشأة فن السينما بعد تلك المحاولات والطموحات والأحلام بجعل الصورة الثابتة تتحرك محاكية حركة الأشخاص والأشياء فى الواقع، وهو ما يدفع الدراسة إلى تعريفه بالسبب التاريخى. ولا يغيب عن بالنا ان التسمية الشائعة قديما عن ذلك الفن أنه فن الصور المتحركة والتى اعتبرت نقطة حاسمة فى إطلاق العناصر المرئية من سجن اللقطة الثابتة. وهذه اللقطة مع غيرها تصبح، وتحت ظروف سرعة معينة، مفعمة بالحيوية والحركة مليئة بالأحداث جاذبة للانتباه حاملة لعناصر الإثارة والتشويق. وهو الأمر الذى فرض نفسه على كثير من الإسهامات النظرية حول الفن الوليد. فالصورة عندهم صورة حدثية والأحداث فيها تسير طبقا لتسلسل منطقى أو تاريخى (١) ولأن جوهر الصورة عندهم هو إعطاء الإحساس بالعالم وبالواقع حتى نلمس ثقل الأشياء

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص (١٦٠).

ونصبح فى وسط الأشخاص (١) داخل مجتمع الواقع فهى صورة تعتمد فى بنيتها، كما ينتقدها (ميتز) "إنها سواء ثابتة أو متحركة داخل الإطار فإن الهدف واحد، وهو الرهان على إثارة الرغبات، وعدم إشباعها (٢) وذلك حتى يظل المشاهد فى حالة يقظة وترقب.

وغير بعيد عن تلك الأراء التى ذكرها (مارسيل مارتن) وتركز على جوهر الاعلاء من شأن الصورة فإننا سوف نجد ما يتفق معها من مساهمات تقع تحت التصنيف نفسه مثل (ارنست لندجرن، وريموند سبوتسود، وسيجفريد كراكير وآرثر نايت، واندريه بازان، وآرينهايم...إلخ) وهو ما سوف يعود بنا مرة أخرى إلى فكرة المحاكاة الارسطية ذلك إن شروط التواصل مع المادة السينمائية لدى ذلك الفريق هى فرضية المحاكاة، حيث ان تعرف المشاهد للمادة التى يراها مرتبط بمدى محاكاة تلك المادة، لواقع محيط (٣)٠ وثمة تعليق للدراسة على ما يطرحه (ماست) بخصوص هذة القضية نعود إليه عقب استكمال ما نحن بصدده"الآن.

والسبب الثانى : يرتبط بالاعتقاد الشائع والذى ما زالت آثاره تتردد على ألسنة البعض، كصدى، لمادة نظرية تقليدية تقول بأن الكادر هو أصغر وحدة للمادة السينمائية وهى الوحدة التى لا يمكن تجزئتها أو فصم عراها. ولقد سبق مناقشة تلك النقطة فى مرحلة سابقة من البحث.

لكن ما هو جدير بالملاحظة، عند هذه المرحلة من البحث، ودون أن يكون تكرارا، لقضية، الكادر / المشهد، هو ما نلاحظة على ذلك الفريق من النقاد أو أصحاب المساهمات النظرية من إسقاطهم أو تجاهلهم التام لمحورين أساسيين فى عملية السرد السينمائى، وهذا الاستبعاد والتجاهل لعناصر هامة وجوهرية فى بنية السرد انما يتم لصالح محور واحد من محاور التتابع السردى، ونعنى به محور تتابع وملاحقة الحدث وهذا الفريق من النقاد إنما يضيق على نفسه أشد الضيق عندما يحصر رؤيته داخل زاوية بالغة الضيق من خلال تركيزه على ايجاد صيغة إجابة سؤال مستمر الا وهو ماذا بعد؟

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص(٢٥٦).

(٢) Christian Metz, " Psycho Analysis & Cinema", London : MacmillanTans. by Celia Britton 1983, P. (77).

(٣) Gerald Mast, "Film / Cinema / Movie, Newyork : Harpe & 1977 P (283).

وهذا النوع من التسلسل والتعاقب فى متتاليـة السرد يطلق عليه (جيرالدماست (Gerald Mast) التعاقب الصرف أو الحرفى Literal Succession [١] وهـو الأمر الذى لا يعدو و أن يكون نتيجة منطقية، لكون شريط الفيلم عبارة عن سلسلة من الكادرات أو الصور السينمائية التى يأتى أحدها فى أعقـاب الآخر. وهنـاك ثمـة علاقات ارتباط بين كل مجموعة أو مجموعات من سلاسل الكادرات التـى تكـون فيما بينها متتابعة متصلة دون انقطاع لحركة حدث ما معروض على الشاشـة وهذا التدفق المتصل الذى لا يعترض سياقه قطع، أو توقف لا يستدعى المشاهد إلى حالة يقظة عقلية دائمة ومستمرة وهو لا يتطلب إلا قدرا يسيرا من القدرة علـى ربـط مـا هو معروض على الشاشة بواسـطة النـذر اليسير من الصحـو واليقظـة الذهنيـة [٢] وهو أمر يؤثر بشكل عام على حالة الإدراك والمتابعة اليقظة.

ولعل الأمر فيما يخص ذلك الفريـق من النقـاد قد بـات واضحـا وأن الرفـض المستميت، من جانبهم، لمجرد السماح ببحـث معالجـات المكـان وتجلياتـه المختلفـة داخل النص السينمائى يصبح أمر الكشف عن أسـبابه سـهلا ويسـير المنـال. فـالأمر لديهم منوطـا بمتابعـة صـورة بصريـة لحـدث أو لحركـة تتـوزع اجزاؤهـا داخـل مجموعة من الكـادرات المتتاليـة، ومـن هنـا تصبـح صـورة المكـان، علـى مستوى التفاصيل أو الإشارات أو الدلالات، كل ذلـك يصبـح فـى موقـع ثـانوى وينظـر إلـى المكان كعنصر إضـافى بجوار ما هو مكتمـل فـى ذاتـه ونعنـى بـه تفـاصيل ووقـائع الحدث. وتظـل أهميـة إبـراز أجـزاء مـن تفصيـلات المكـان مرهونـة بمدى إضفـاء الحيوية على عنصر الحدث بإضافة مزيد من جرعات الاثارة والتوتر مثـل مشـاهد المطـاردات داخل المخـازن ومحطـات المترو والجراجـات متعددة الطوابق حيث تكون مادة المكان جزءا من خلق تفاصيل المطاردات. وكما هو واضح فإن ذكر أو إبراز الاشارات المكانية فى هذه النوعيـة مـن النصـوص السينمائية إنمـا هـى فـى خدمة هدف التركيز على الحدث فالمكـانٍ عندهم يمكن اختزالـه وتقليصـه أو حتـى استبعاده وعلى ذلك فإن ذلك الفريق مـن النقـاد لا يعطـون أدنـى أهميـة للأجـزاء أو المقاطع (السرد وصفية)، حيث تتمهل الكاميرا وتبطىء من حركتهـا فهـى لا تلهث خلف وقائع مادة حدثية وإنما تتحرك حركة تأمليـة، ترصـد وتفحص وتتـأمل. وهـم فقط لا يهملون المشهد الوصفى فقط وإنما ينكرون صراحة كل من المعنـى الدلالـى

---

(١) Gerald Mast, "Film/ Cinema / Movie", Op. Cit, P. (114).

(٢) ———. IBED. P. (118).

والمعانى الضمنية التى يمكن أن تحقق للمشاهد ثراء فى الرؤية، ويتأسس على تلك النقطة موقفا يتراوح ما بين الإنكار أو التهوين من شأن القيمة البلاغية للصورة أو المشهد السينمائى، ولقد سبق ان عرضنا لاراء (ارينهايم) (١) وآخرين حول تلك النقطة الخاصة باستخدامات عناصر البلاغة من تشبيه وكناية واستعارة إلخ).

إن اعطاء محور تعاقب الأحداث كل تلك الأهمية والإفراط فى التركيز على هو تكريس للفكر المجزوء غير المتصل فى مواجهة اتصال العالم وشموليته. حيث يحتل التعاقب الحرفى، أو التعاقب الحدثى موقع الصدارة على حساب التعاقب الإبداعى(٢) باستخدام عناصر التخيل الإبداعى الاخلاق، كما يتم أيضا بالطريقة نفسها التقليل من أهمية التعاقب البنائى ونعنى به عناصر خاصة تؤلف فيها بينها داخل إطار السرد وحدة بنائية محددة تشكل ما يشبه الفقرة أو المقطع السردى فى متوالية أو تعاقب السرد.

والذى نستطيعه من خلال دراسة بنيات السرد أن نكتشف السبب أو الأسباب التى تجعلنا نرى المقطع السردى (أ) قبل المقطع السردى (ب) وهكذا.

وقبل أن نغادر هذه النقطة، فإنه لابد لنا ان نورد رأى المنظر السينمائى (آرينهايم) حول تلك الاهمية المطلقة التى يوليها للجانب الحدثى من عملية التلقى لدى المشاهد وكذلك مستويات الاستجابة الناتجة عن ملاحقة المشاهد لمتوالية الحدث حيث يقول:

"ان الاستجابة السيكولوجية الأساسية [يقصد استجابة المشاهد] هى استجابة للاحداث، وليست استجابة التأمل فى الأشياء" (٣) مرتبطة بتعقيب الدراسة على رأى ماست حول رؤية المحاكاة.

وتعود الدراسة لكى تطرح ملاحظاتها المؤجلة التى تشكل فى جوهر قوامها ملاحظة واحدة مركبة، وإن بدت فى تعدد مستوياتها وكأنها مجموعة من

---

(١) سبق للدراسة ان ناقشت اراء (آرينهايم) حول فيلم الام اخراج بودوفكين كما عرضت اراء جان مترى واندريه بازان ومارسيل مارتن وغيرهم حول قضية المجاز.

(٢) التعاقب الابداعى فى عرف الدراسة هو جملة العناصر الجمالية التى يمكن توظيفها بأستغلال معطيات تقنية، الخاصة بعناصر الصوت والصورة والطباعة والتحميض والنور والظل.. الخ والتى يمكن الاستفادة منها فى اكساب المقطع السردى عند بدايته وانتهائه سمات محدده ايقاعية توافق / تنافر كذلك عناصر الوصل والفصل بين المقاطع وعناصر الانتقال المكانى والزمانى.. الخ.

(٣) رودولف ارينهايم، مصدر سابق ص (١٦٥).

الملاحظات تنفصل الوحدة عن الأخرى دون رابطة أو اتصال وأول ما تقدمه الدراسة فى هذا الشأن يتصل بالضرورة بتلك الفكرة التى تعلى من شأن التسلسل الحدثى وارتباط ذلك بتحفيز المشاهد نحو مزيد من الارتباط بما يدور على الشاشة.

ذلك أن علاقات وروابط المكون السينمائى تنهض على ما يسميه(رونالد اميرسون) "بعناصر السرد Narrative Elements" وهو ما يدفعه للقول بمصطلح النطق Verbalism أو السردية Narrativism (١).

ويرتبط بهذا الجانب من الملاحظة ما يسوقه (آرينهايم)، وهو صاحب فكرة الارتباط الحدثى، فيقول إن تقدم وتطوير التصوير المشابه للحياة يخلق الوهم بالواقع (الحياة نفسها)، (٢) وهذا المفهوم لا يرى السينما إلا فى نسبتها أو علاقاتها مع الواقع والبنية المحيطة، باختصار بكل ما هو خارج (٣) عن مجال السينما ومادتها الخالصة ووجه النظر هذه تنفى تماما وتستبعد اى قدر من فرص تأمل المادة السينمائية وبالطبع فإنها لا تلقى ادنى بال ولا تحفل بأى من الروابط أو العلاقات الداخلية وهى لا تفتش عنها ولا تسبر غور المادة السينمائية بحثا عما يكون مرهونا من علاقات فى المشهد السينمائى وبقية العمل السينمائى ككل. وهنا نأتى إلى الجزء الأخير من الملاحظة وهو ما يتعلق بتعقيب (جيرالد ماست) على أنصار نظرية المحاكاة.

ذلك أنه، رغما عن كون (جيرالد ماست) يقدم نقدا واضحا لذلك الفريق من نقاد، ومنظرى السينما، إلا أنه لا يرى بأسا من القول بأن "شرط تعرف المشاهد للمادة التى يراها، مرتبط بمدى محاكاة تلك المادة، المعروضة على الشاشة، للواقع المحيط(٤) أو فى عبارة أخرى من خلال البحث فى العلاقات والروابط التى تشد المشهد السينمائى، ليس إلى غيره من بقية المشاهد السينمائية، وإنما إلى شىء آخر بعيد وخارج عن بنية العمل السينمائى، ولا يتصل بجوهر السرد السينمائى.

وهنا لابد أن نلاحظ أن عملية المشاهدة هى عملية ايجابية وحيوية وليست مجرد ذلك القدر اليسير من الانتباه، فالمشاهدة هى علاقة تبادلية بين ما هو مرئى / مدرك

---

(١) Ronald Ambrson, "Structure And Meaning in the Cinema," in Movies & Mthods, by Bill Nicolas, P.(565).

(٢) رودولف آرينهايم، مرجع سابق، ص(١٣٧).

(٣) Brian Henderson, "Acritique of Film Theory," Newyork Dution 1980, P.(30).

وبين ما هو معروض / موجود. فما ندركه على مسطح الشاشة هو نتيجه لمـا نـراه فوقها من أشخاص وموجودات تكون بمثابة الموقف الابستمولوجى ممـا يعرض أو المعرفة بما هو مـدرك، ولكن هذا القدر من الإدراك لا يكشـف عن كل مـا هو موجود / معروض.

وهو الموقف الـذى يطرحـه كل من (ريتشـارد هـوك وروبـرت هوفمـان) فـى قضية مشابهة من خلال علاقـة اللغـة بـالواقع حيث يصوغـان السؤال علـى النحـو التالى، ترى ماهو القدر المتيقن مـن المعرفـة؟ وهل يتحقق ذلك من خـلال جملـة العمليـات العقليـة أو فيمـا يـدور فـى الذهـن من إجـراءات؟ أم فيمـا يحيـط بنـا مـن واقع؟(١)

إن الجانب الحيوى والخلاق الذى ينشأ من تصاهر وتفاعل العلاقـة الثلاثيـة بيـن عناصر الوجود/ الادراك/ الرؤية فيما تعرضه الشاشة السينمائية ينقلنـا إلـى موقـف إدراك متميز يخلع على الأشياء وجـودا خاصـا. ولايعنـى هذا أن الرؤيـة والادراك يخلقـان الشـئ ولكن مانعنيـه هو أن" نحـاول ونجتهد فـى فعل الرؤيـة بـدلا مـن المشاهدة، ونحاول أيضا أن نعرف بدلا من (الوهم) أننـا نعـرف ومن ثـم لانصـدق تماما ماتراه عيوننا".(٢)

---

(١) Richard P. Hoeck & Robert R. Hoffman, "Cognition & Figurative Lan Guage", New. Jeresy: Lawrence Erlbaum, 1980, P.P. (87-88).

(٢) Peter Gidal, "Materialist Film", Newyork: Rout Ledge, 1989 P. (7).

الباب الثانى

الفصل الأول

تمهيد :

فى العرض الذى قدمته الدراسة عبر الفصلين السابقين - فصلى التمهيد، والفصل الأول - قامت الدراسة بتوفير وعرض ومناقشة كل ما وقع عليه بصرها وتناهى إلى سمعها من دراسات، وأفكار وانجازات وتصورات ونظريات، تصلح جميعها، أن تكون بمثابة الاساس النظرى الذى يقوم عليه صرح البناء البحثى.

ولا بد من القول بأن معاناة الدراسة كانت قاسية وشديدة رغم مايبدو ظاهريا من قدرة الدراسة على توفير مادة مرجعية متنوعة ووفيرة، وهو أمر قد يكون صحيحا - بشكل أوبدرجة ما - فيما يخص مجالات الأدب بشكل عام وحقل الرواية على وجه التخصيص غير أن مركز المعاناة الرئيسية لم يكن فى قلة المادة النظرية المكتوبه خصيصا للسينما، ولكن فى شحها أو انعدامها فيما يخص دائرة البحث والدراسة ومساحة الأهتمام فيما يخدم أهداف هذه الدراسة.

كما أن مصدر الصعوبة ومجالها يتزايدان بصور مضاعفة إذ نحن وضعنا فى الاعتبار مجالات التحليل والدراسات التطبيقية السينمائية ويستوى فى ذلك ما هو مكتوب ومنشور باللغات الانجليزية والفرنسية أو ماهو منشور باللغة العربية تقريبا.

وبدون انجازات متنوعة فى مجالات علم النفس والفلسفة واللسانيات وعلم الاشارات وعلوم البلاغة...إلخ لم يكن ميسورا أن يغدو هناك دور لشخصية الرأوى مثلا فى الفيلم السينمائى. ولم يكن من السهل القبول بمكونات الخطاب السينمائى ولا بالصيغ إلمختلفة لبنية ذلك الخطاب أو آليات اشتغال الخطاب السينمائى وفى هذا الفصل فإن الدراسة بصدد تقديم معالجات نقدية تكشف عن قضية البحث الأساسية عبر عنصرى الزمان والمكان.

ثم تقوم الدراسة من بعد ذلك، بتعين خطابات الحكى داخل كل فيلم سينمائى على حدة وكذا الكشف من مواصفات كل خطاب وابرازتجليات كل خطاب وتميزه بصيغة مغايرة لغيره من خطابات الحكى الموظفة داخل النص السينمائى.

وسوف تحصر الدراسة نفسها فى مجال تطبيق مقاربتها النقديةعلى مجمل الأفلام التالية :

١- فيلم "ناجى العلى" اخراج عاطف الطيب

٢- فيلم المواطن كين اخراج أورسون ويلز

٣- فيلم حكاية الأصل والصورة اخراج د.مدكور ثابت

٤- فيلم "الفلاح الفصيح" اخراج شادى عبدالسلام.

وإذا كانت هذه الدراسة تلتقى مع منطلقات بحثية رئيسية عالجتها من قبل الباحثة (سيزا قاسم) فيما يخص أبنية الزمن، فإنه يجدر بنا التنويه إلى نقاط نختلف حولها مما أوردته الباحثة فى رسالتها لدرجة الدكتوراه والمنشورة تحت عنوان "بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " فالباحثة ترى أن "الزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية".. (١).

وهو الأمر الذى لاتستطيع الدراسة قبوله والتسليم به كما وأنها لاتقوى على الدفاع عنه، حيث أن بعض منطلقات البحث تلتقى مع الباحثة عند (جيرار جينيت) و(توماشيفكسى) و(بوريس أو سبنسكى) غير ان الباحثة لاترى أن الزمن يمكن دراسته مجزئا وهوعكس الصيغ الاجرائية التى قامت عليها مستخلصات الباحثة نفسها والنقطه الثانية هى ماتشير إليه الباحثه من أن نقاد الأدب قد لجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل "فلاش باك" والمونتاج والتقطيع، (٢) عندما لم يجدوا مصطلحات أدبية دالة وكاشفة فى حقل تحليل الزمن وما تلاحظه الدراسة على الباحثة هنا هو عدم التدقيق فى تقديم مثل تلك المصطلحات وعدم فحصها واخضاعها للتأمل وللنقد والتسلم بما هو عام وشائع فى أدبيات النقد السينمائى.

ولأغراض البحث العلمى فقط فإن الدراسة سوف تقوم على فصل عنصرى، التشكيل الروائى للفيلم السينمائى (الزمان – المكان) الواحد عن الآخر.كما أن الدراسة، ولنفس الغرض المنوه عنه سابقا، ستقوم بتقطيع الزمن وتجزيئه، رغم علمها باستحالة قطع سياق الزمن، أو الوقوف فى مجرى تدفقه. وتحطيم الزمن أو نسف مجرى تدفقه بالمعنى المجازى فقط للتعبير، إنما يتم من خلال فصل، ماهو موصول، من زمن السرد إلى أجزاء وربما إلى جزيئات أصغر فأصغر – بهدف الدراسة والتحليل.

---

(١) سيزا قاسم، مصدر سابق، ص (٢٧).

(٢) نفس المصدر، نفس الموضع.

وهذه الاجزاء هى مايطلق عليه الباحث (سعيد يقطين) المواقع الزمنية [١] وهذا يستدعى من الباحث تقسيما أشمل للبنية السردية يطلق عليها هو مصطلح "الوحدات السردية "[٢]، غير أن (تودوروف) كان هو أول من لفت الانتباه مجددا فى العصر الحديث لأهمية عامل الزمن حيث هو الذى يربط تسلسل الأحداث بالاضافة طبعا لعنصر السببية الذى نوهت الدراسة عنه فى حينه منسوبا إلى (فورستر) ولقد سبقت الإشارة إلى ملاحظات (جيرار جينيت) فى مرحلة سابقة، ولكن لابد من الاشارة إلى بعض أعمال، وإن اعتمدت على الأخير فى منطلقات البحث، الاانهم قد تجاوزوه مثل (ميك بال) و (دوريت كوهن) و(شلوميث ريمون كينان) والتى اذ اتفقت مع جينيت وغيره فى ضرورة التفرقة بين النص والقصة فإنها تضيف فكرة التبئير (Foclaization) أو منظور الراوى وهى تطلق على الأجزاء السردية مصطلحا خاصا بها هو المشاهد السردية)[٣]. أما الناقد السينمائى (ديفيد بوردويل) فإنه يخلع على الأجزاء السردية اسما هاما هو (الخريطة السردية)[٤] طبقا لما أورده فى تعليقه على فيلم "المواطن كين " المنشور عام ١٩٧١. وبعد مرور عشر سنوات يكون قد تبنى وجهة نظر مختلفة وطور من آراءه وأفكاره ليصبح وقد اعتنق أفكار وتحليلات الشكليون الروس ومراحل تطويرها عند (تودوروف ورولاندبارت) وغيرهم وقد عبر عن ذلك فى كتاب (فن السينما: مقدمة) [٥] وكان (ريموند بيلور Raymond Bellour) قد أسمى تلك العملية بأنها تقسيم المتصل السينمائى من خلال (التقسيم والتحليل To Analy Z، Tosegment)[٦] .

ويتفق مع بيلور كل من (كرستان ميتز) [٧] وكذلك (ستيفين هيث) فى تعريف تلك العملية بأسم التقسيم أو التجزئى.

---

(١) سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائى"، مصدر سابق، (٩٨).
(٢) نفس المصدر، نفس الموضع.
(٣) Shlomith Rimmon - Kenan, Narritive Fiction " London Methuen, 1983 P.P 41- 28.
(٤) David Bord Well , OP, Cit.
(٥) IBID David Bordwell, Kristin Thompson.
(٦) Raymond Bellour, "To Analyz, To Segment", Quateely Rivew of Film Studies, Agust, 1976.
(٧) Christian Metz, "Film Language". Op. Cit.

نخلص من ذلك أن التعريف الدقيق للمصطلح الخاص بدراسة عنصر الزمن لم يتم انجازه بعد، وهو مايعنى، ان الباب مازال مفتوحا أمام مساهمات أخرى يقدمها الباحثون والمهتمون فى هذا المجال، وسواء كان الأمر تشكيلا للبناء الزمنى أومواقع زمنية ووحدات سردية، أو خريطة سردية أو مشاهد سردية...إلخ فإن كل هذه التحديدات الاجرائية تقع من وجهة نظر البحث فى مجال مايطلق عليه البحث، تعبير ومصطلح (**المعالجات الزمنية**) ودفاع البحث عن سبب تبنيه مصطلح (**المعالجة الزمنية**) يتأسس على فكرة الحركة والحيويه التى تعكسها عبارة معالجات الزمن " فى مواجهة الثبات والسكون الذى يستشف من تعبيرات مثل المواقع الزمنية " والأبنية الزمنية والخريطة...إلخ، فالمعالجة تعنى الاستمرار الديناميكية وعدم التوقف وتعنى التفاعل وعدم التقيد بنهاية محتومة لمسار الزمن كما ان مصطلح المعالجة الزمنية يطرح أمام القارىء مجموعة من البدائل السردية والاحتمالات الحكائية لمسار الحدث ولمسيرة الابطال كما أن المصطلح يتيح الفرصة المتساوية بين قدرة المؤلف فى اختيارات متعددة لصياغات السرد وبين حق المتلقى فى إعادة تشكيل بدائل متعددة للتلقى الناتج عن عملية الحكى للنص السردى.

دفاع آخر عن مصطلح الدراسة

وأخيرا فإن مصطلح المعالجة الزمنية يرتكز على أساس لغوى يتيح للدراسة حق الاطمئنان إلى صحة اختيارها ذلك أن الجذر اللغوى للكلمة هو "عالج" وهى تعنى ممارسة الشيء ومزاولته واختباره. وهى أيضا معاناة الشيء ومصارعته أومنازلة الشخص من البشر بقوة فى الحرب وعالج هى الموضع من البادية تراكمت فيه الرمال وتداخل بعضه فى بعض، شأن بنية الزمن المتداخلة المركبة.

فكل ذلك الأفق الرحب من المعنى التى تكشفه المعاجم فى أصل التسمية يتطابق مع فكرة طرح مصطلح الدراسة "المعالجة الزمنية" وهكذا يمكن للدراسة أن تتعامل مع كل تجليات عنصر الزمن وكيفيات وحيل تزمين أحداث القص وتمفصلات عناصر الزمن.

والآن بعد هذا التمهيد النظرى القصير فإننا بصدد الابتعاد عن مستويات التجريد والتعميم ونبدأ فى معالجة وقائع ملموسة وثابتة تمثلها أحداث ووقائع مسجلة ومحفوظة على شريط الفيلم السينمائى. ولكن يظل الاطار النظرى هو ما نسترشد به ونعود للاستفادة من احكامه ومستخلصاته. وإن كان لابد من الاشارة السريعة

إلى اعتراض بعض الباحثين مثل (يمنى العيد وشلو ميث كينان وغيرهم على التسليم بأن الفيلم السينمائى هو حكاية مروية، وهو امر لا يقع بين نقاد الادب والرواية فقط، بل إن صداه يتسع يتردد عند نقاد وباحثين سينمائيين. و (موريس بيجا) يرى الفيلم السينمائى "فنا بصريا فقط وليس حكاية مروية"[١]

ويأتى (بارت) فى موقع متوسط حيث لا ينكر الأمر وإنما يجد صعوبة فى نقل الدلالات السردية من الرواية إلى الفيلم الذى لا يعرف من وجهة نظر، المعالجة الشخصية، الا بصورة استثنائية جدا، حيث أن الكاميرا تشخص باستمرار شخصية عين الممثل[٢] ولكن (دوريت كوهن) ترى عكس ذلك، فهى تجد أن شروط ومواصفات القص تتوفر تماما فى المحتوى السردى وبنية الفيلم السينمائى، فالراوى عندها يعرف أحوال الشخصيات ودخائلهم ولديه المقدرة على عرض وتقديم ذلك[٣] ولديه الطرق المختلفة من خلال المونولوج المروى والحديث المستعاد والقدرة على تمثل الأحداث السابقة أو حتى عندما يتراجع وينسحب تماما ويصبح الأمر وكأنه شيء متوهم يشى أو يشير إلى وقائع حالية والى سلوكيات وتصرفات للشخصية وإلى كيفيات متنوعة لافعالها واستجاباتها وردود افعالها فيما تتعرض لها من احداث[٤] .

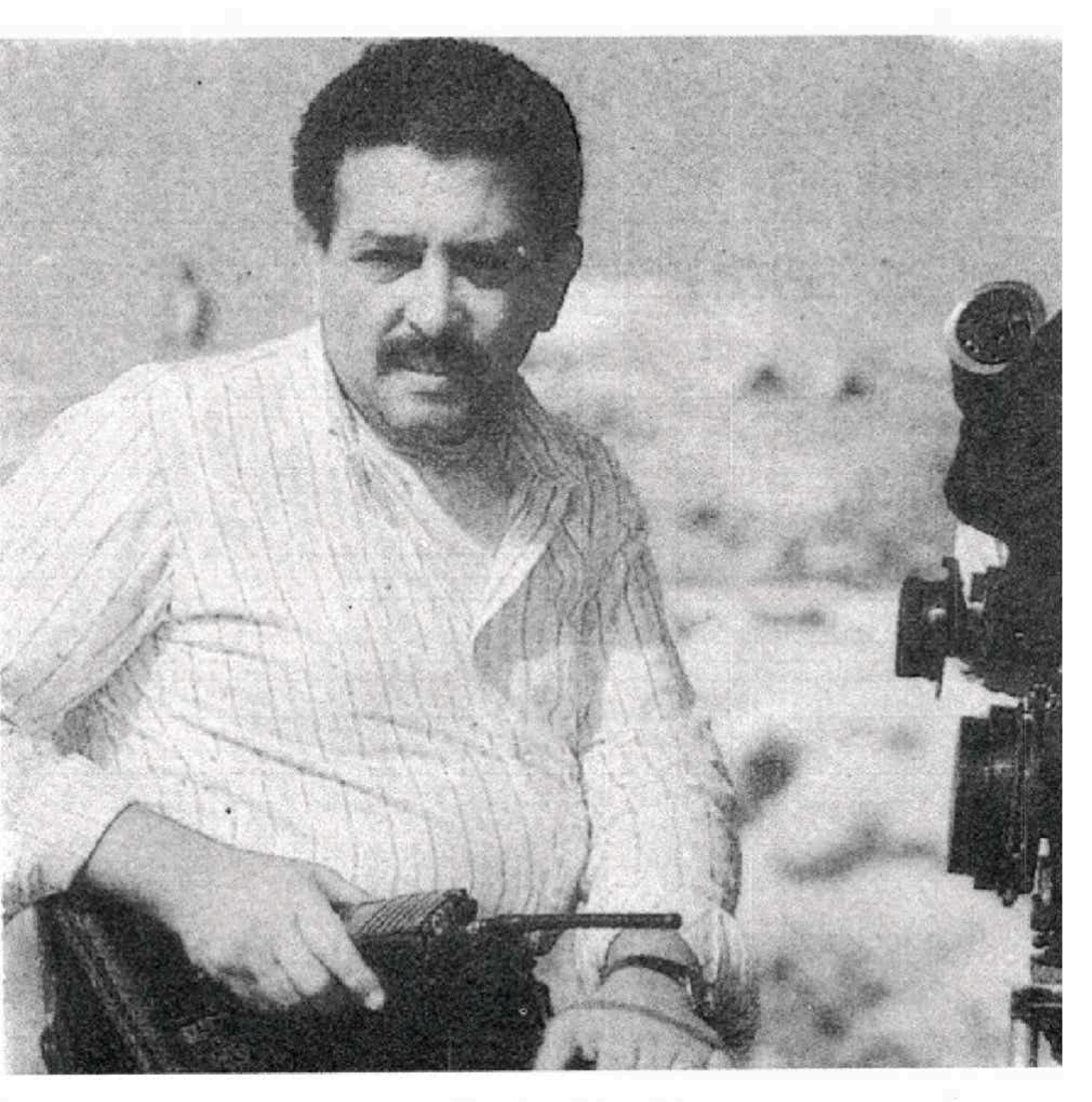
---

(١) Morris Beja, "Film & Litreture", IBID, P. (23).

(٢) رولاند بارت "التحليل البنيوى للقصة القصيرة" مصدر سابق ص(١٠٩).

(٣) Dorrit Cohen، "Transparent Minds", Op, Cit, P. (29).

(٤) Dorrit Cohen IBID... P. (59-76).



فنان السينما المرحوم عاطف الطيب

أولا :

النص السينمائي "ناجي العلي"

آليات السرد

بداية أولى.

عند فحص النص السينمائي لفيلم "ناجي العلي" فأنه يمكن القول بأن ما تشغله مظاهر المادة الحكائية للفيلم من محور الزمن، يمتد على طول مساحة زمنية محددة وقاطعة. فهي تبدأ، قبل بضعة أشهر من تاريخ اغتصاب الدولة الفلسطينية ويشار إلى ذلك بجملة الإشارات الزمنية / التاريخية (تفجير المساكن وتشريد أهالي القرى الفلسطينية ثم انتهاء الانتداب البريطاني وأخيرا إعلان الدولة العبرية في ١٥ مايو عام ١٩٤٨) . ويأتي ختام المادة الحكائية على نحو محدد وقاطع في جانبه الزمني بتوقف قلب (ناجي) في داخل غرفة العناية المركزة بالمستشفى الذي نقل إليه في العاصمة البريطانية عقب تعرضه لجريمة الاغتيال في (عام ١٩٨٧).

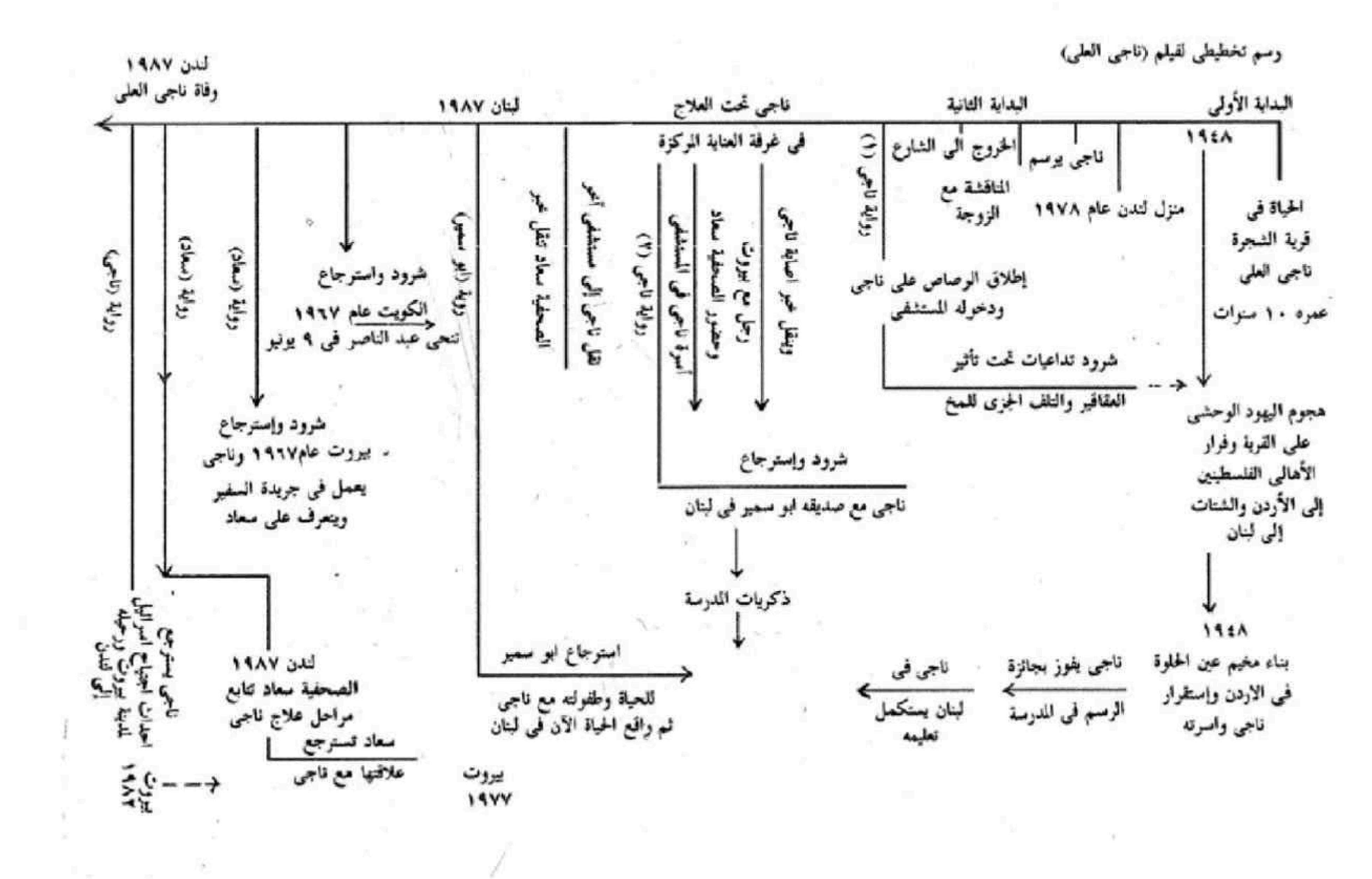
وهنا لابد من القول بأن ما تمثله تلك المادة الحكائية منسوبة إلى محور الزمن، ليس الا المظهر الخارجي لمتوالية الأحداث وتراتبها، في مركب أحداث ومشاهد، ذات طبيعة قصصية تتعاقب على امتداد الاعوام (١٩٤٨- ١٩٨٧). كما أن فحص المادة السينمائية للنص يعين بوضوح وتحديد البداية عند ظهور أول كادر سينمائي ويمتد قطاع البداية لكي يشمل مجموعة المشاهد التي وضعت في الفقرة السابقة بين اقواس وتنتهي المشاهد المكونة لمقطع البداية بظهور عناوين الفيلم شامله اسماء الفنانين وفريق الفنيين العاملين في انجاز الشريط السينمائي، وهذا الجزء من السرد يطلق عليه المصطلح الفني الفرنسي (A vant - Titre) وترجمة ذلك المصطلح هي ما قبل ظهور العناوين وهو يعني المساحة الزمنية التي يحددها الوقت الذي يقع بين بداية العرض الفعلي لشريط الفيلم وظهور العناوين.

غير أن الدراسات الحديثة في مجال النقد تلزم هذا البحث بضرورة التفرقة بين ما هو بمثابة انطلاق المادة الحكائية في شكل متوالية الأحداث وبين تمظهرات تلك المادة الحكائية في شكل بنية زمنية مغايرة لا تعتمد على فكرة التوالي الحدثي أوإنتظامها داخل اطار معين تحدده اشارات وعلامات زمنية أو تاريخية محددة بتزمين الخطاب الكلي للسرد إلى خطابات جزئية تبرز أحداثا وأشخاصا ورؤى متمايزة تشير إلى مجموعة الرواة الذين تستدعي آليات السرد وجودهم فتزمين أحداث المادة الحكائية على هيئة سلاسل متوالية من شأنه أن يعطي لخطاب الحكي الكلي فاعليه وتميزا وخصوصية.

والفاعلية ترتكز على بنية الخطابات الجزئية والتى تبرز تجلياتها الشخصيات وكذا ردود أفعالها مما تواجه من قضايا أو مشكلات ومما تطرحه من أفكار وحلول وهى - فى كل الأحوال - محكومة بذلك القدرمن المعرفة التى تحتاج لها عبر تطور الأحداث. كما ان المعلن المحكى والظاهر من الحدث والمعرفة به تلعب دورا هاما فى الكشف عن إلخفى والمسكوت عنه ويتم ذلك من خلال التقديم والتأخير فى مسلسل الأحداث ومتوالية الكشف عن جوانب المواقف المختلفة والشخصيات وهذه العوامل تشكل فيما بينها ما يصلح أن تسميه الدراسة بآليات السرد.

وهذه العوامل المشار إليها سابقا هى التى تضع الإطار المحدد لعنصرى التميز والخصوصية.

وهكذا فإنه يمكن للدراسة أن تتمثل النص السينمائى (ناجى العلى) كما هو مبين فى الشكل التالى رسم رقم (١)


وسم تخطيطى لفيلم (ناجى العلى)
البداية الأولى
١٩٤٨
الحياة فى
قرية الشجرة
ناجى العلى
عمره ١٠ سنوات
هجوم اليهود الوحشى
على القرية وفرار
الأهالى الفلسطينين
إلى الأردن والشتات
إلى لبنان
١٩٤٨
بناء مخيم عين الحلوة
فى الأردن وإستقرار
ناجى واسرته
ناجى يفوز بجائزة
الرسم فى المدرسة
ناجى فى
لبنان يستكمل
تعليمه
البداية الثانية
منزل لندن عام ١٩٧٨
ناجى يرسم
الخروج الى الشارع
المناقشة مع
الزوجة
رواية ناجى (١)
إطلاق الرصاص على ناجى
ودخوله المستشفى
شرود تداعيات تحت تأثير
العقاقير والتلف الجزى للمخ
ناجى تحت العلاج
فى غرفة العناية المركزة
وينقل خبر اصابة ناجى
رجل مع بيروت
وحضور الصحفية سعاد
أسرة ناجى فى المستشفى
رواية ناجى (٢)
شرود وإسترجاع
ناجى مع صديقه ابو سمير فى لبنان
ذكريات المدرسة
نقل ناجى إلى مستشفى آخر
الصحفية سعاد تنقل خبر
لبنان ١٩٨٧
رواية (ابو سمير)
استرجاع ابو سمير
للحياة وطفولته مع ناجى
ثم واقع الحياة الآن فى لبنان
بيروت
١٩٧٧
شرود واسترجاع
الكويت عام ١٩٦٧
تنحى عبد الناصر فى ٩ يونيو
رواية (سعاد)
شرود وإسترجاع
بيروت عام١٩٦٧ وناجى
يعمل فى جريدة السفير
ويتعرف على سعاد
رواية (سعاد)
لندن ١٩٨٧
الصحفية سعاد تتابع
مراحل علاج ناجى
سعاد تسترجع
علاقتها مع ناجى
لندن ١٩٨٧
وفاة ناجى العلى
رواية (ناجى)
ناجى يسترجع
احداث اجتياح اسرائيل
لمدينة بيروت ورحيله
إلى لندن
بيروت
١٩٨٢

إن تأمل الرسم الذى يوضح خطة السردالخاص بفيلم (ناجى العلى).. كما هو موضح فى شكل (رقم ١) سوف يجعلنا - وقبل مناقشة الملاحظات التى يكشف السرد عنها - نتبنى الرأى الذى قدمه (جنيت) حول السرد حيث يقول إنه من الخطورة التسليم بالفكرة أو الاحساس القائل بأن السرد يوضح ويعلن عن نفسه فهو ليس أكثر من رواية قصة أو صياغة مجموعة من الأحداث فى قالب أسطورة أوحكاية أوملحمة[١] وهو الأمر الذى توضحه بيانات الرسم التخطيطى فليس الأمر مجرد مجموعة من الوقائع والأحداث تتوالى وتتعاقب بعضها فى أثر بعض، وإنما يتم الأمر من واقع الالتزام بخطة فنية تأخذ شكل وصياغة محددة عبر معالجات زمنية واضحة وقاطعة تأخذ شكل تطور حدثى يتراوح ما بين نقطة فى الحاضر والعودة إلى ماضى عايشته الشخصية ويتم ذلك من خلال التداعى والشرود والاسترجاع ثم القفز والعودة إلى واقع راهن للحدث وراهنية الحدث هنا تعنى الآن والحاضر فى زمن السرد. وهذا يقودنا إلى استخراج الملاحظات التى تميز الرسم التوضيحى فى شكل رقم (١).

١- انطلاق السرد أو بداية الحكى.

وقد يبدو الأمر محيرا عند النظر إلى (شكل ١) فهناك بدايتان للفيلم. الأولى وتبدأ من لحظة سقوط أول حزمة اشعة من جهاز العرض السينمائى وتشمل حياة (ناجى العلى) وطفولته فى "قرية الشجرة" بفلسطين وعمله برعى الأغنام ثم حوادث القتل العشوائى الذى ترتكبه عصابات المستوطنون اليهود ضد عرب فلسطين وتنتهى بعملية الهجرة الجماعية للفلسطينين هربا من الاغتيال والموت على يد اليهود مع ظهور العناوين ثم ظهور كاريكاتير حنظلة وهذه المساحة السردية لايتم تحديد المدة التى تستغرقها جملة الاحداث التى تظهر على الشاشة وانما يتم الاشارة إليها بنص صريح ويظهر على الشاشة.

من خلال لوحة مدون عليها جملة تقول "قرية الشجرة" فلسطين ١٩٤٨ " وتكون نقطة انطلاق السرد هنا تبعا لهذه البداية هى ظهور اللقطة الأولى والتى تفصح عنها اللوحة الخاصه بقرية "الشجرة" ويكون الآن كما توضحه راهنية الوقائع المروية هنا هو زمن مجهول المدى لاتحدد بدايته بشكل قاطع وكذلك نهاية ولكنه

---

(١) Gerard Genette," Figures of Literary Discourse" Op. Cit. IBID.

بشكل عام يدور حول وقائع تجرى (عام ١٩٤٨) وتستغرق جزءا من نهار أحد ايام (عام ١٩٤٨) ثم لقطة للوحة الكاريكاتيرا وأخيرا لوحة مكتوب عليها "لندن – انجلترا ١٩٨٧ "..

٣- البداية الثانية أو المدخل الثاني :

بداية العرض أم إنطلاق الحكي؟

وهي التي تبدأ بلوحة "لندن انجلترا ١٩٨٧" وخروج ناجي العلي متأبطا مجموعة من رسوم الكاريكاتير متوجها إلى مقر الصحيفة التي يعمل بها في العاصمة البريطانية وعند توجهه إلى سيارته تنطلق رصاصات الاغتيال فترديه مضرجا في دمائه ثم تجرى الأحداث كما هو وارد في الرسم التخطيطي شكل (رقم١).

ويبدو السؤال هنا مبررا وضروريا حينما طرحته الدراسة على النحو التالي أي البدايتين يمكن اعتمادها كنقطة انطلاق السرد ؟ أو في معنى آخر اين هي بداية الفيلم الحقيقية ؟ .

هل يمكن اعتبار أحداث ووقائع ما جرى في قرية الشجرة عام ١٩٤٨ بمثابة نقطة البداية ؟ أم أنها تقع في توقيت متأخر عن ذلك عندما يظهر (ناجي العلي) في (لندن) ؟

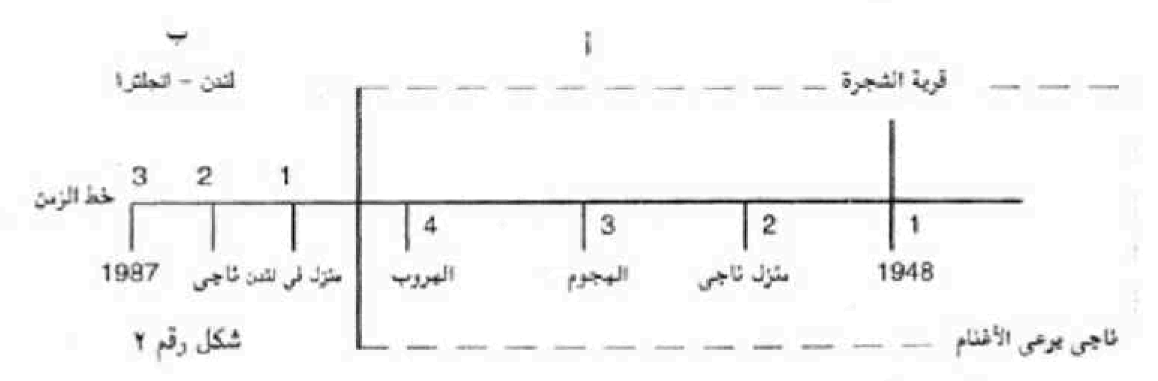
والإجابة على ما نطرحه من اسئلة تستلزم من الدراسة البحث عن نقطة انطلاق السرد أو النقطة (صفر) والتي تحدد عند وجودها وتعيينها وقائع وأحداث ما قبل (النقطة صفر) أي كل مايقع في الزمن الماضي بالنسبه للشخصية التي تتصدر الحدث وتنهض بأعباء السرد، وكذلك كل الوقائع والأحداث التي تقع في منطقة مابعد النقطة صفر إن الجهد لابد وأن يتكثف حول مهمة تعيين الحكي الأول(١) .

يتيسر لنا تعيين مجمل الأحداث والوقائع على طرفي (النقطة صفر).وكذلك نسبة الأحداث إليها قربا أو بعدا.

---

(١) سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائي "، مصدر سابق، ص(٩١).

وتـأمل الشكل رقـم (٢) يجعلنـا نـدرك وجـود كتلتيـن زمـانيتين متمـايزتين وغـير متساويتين، تشكل الكتله (أ) المساحة العظمــى مـن خطـه الزمـن ويتـم تمثيلهـا علـى الشاشة من خلال أربعة مشاهد سينمائية.



البداية الأولى

مشهد أ١.)　ناجي وسط قطيع إلخراف.

مشهد أ٢.)　منزل ناجي حيث الأم والمرأة الحامل.

مشهد أ٣.)　هجوم إليهود ولقطات لنسف المنازل وقتل السكان.

مشهد أ٤.)　هروب الفلسطنيين خوفا من الموت.

وتتكون المساحة الزمنية (ب) من المشاهد التالية :

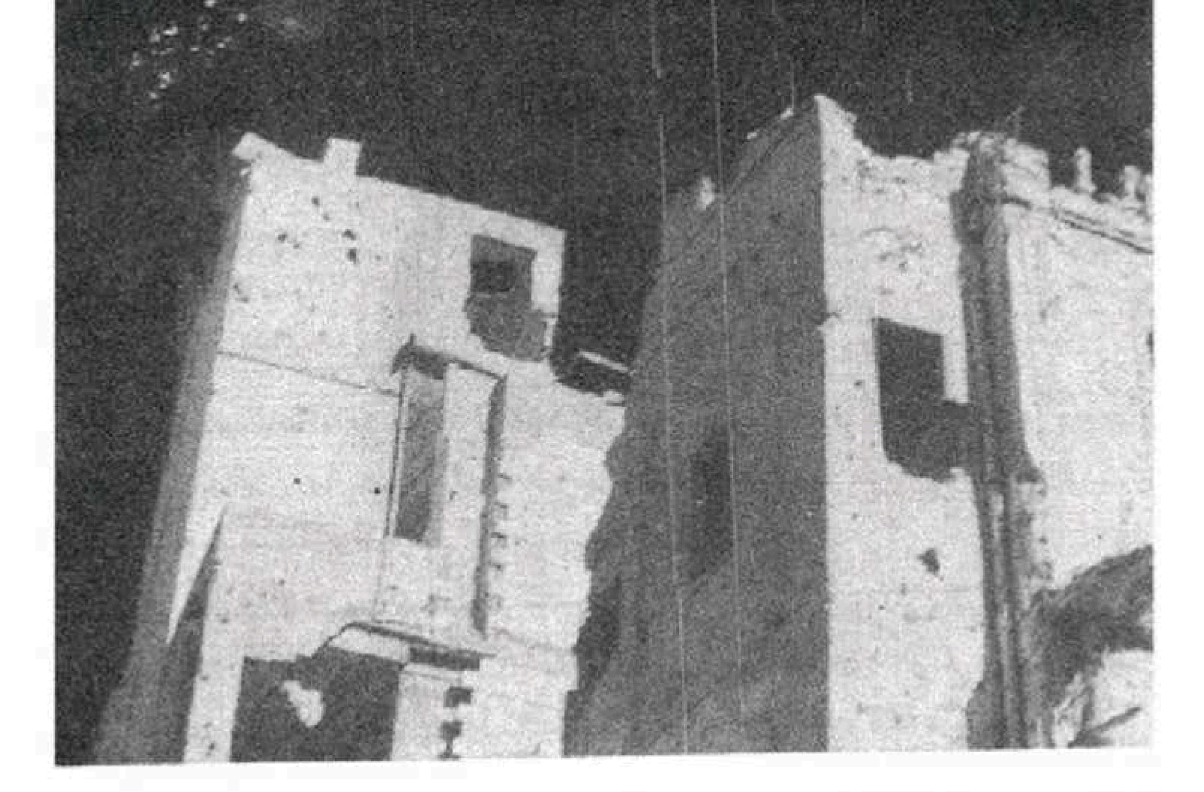
- مشهد ب١.)　لوحة كاريكاتير.

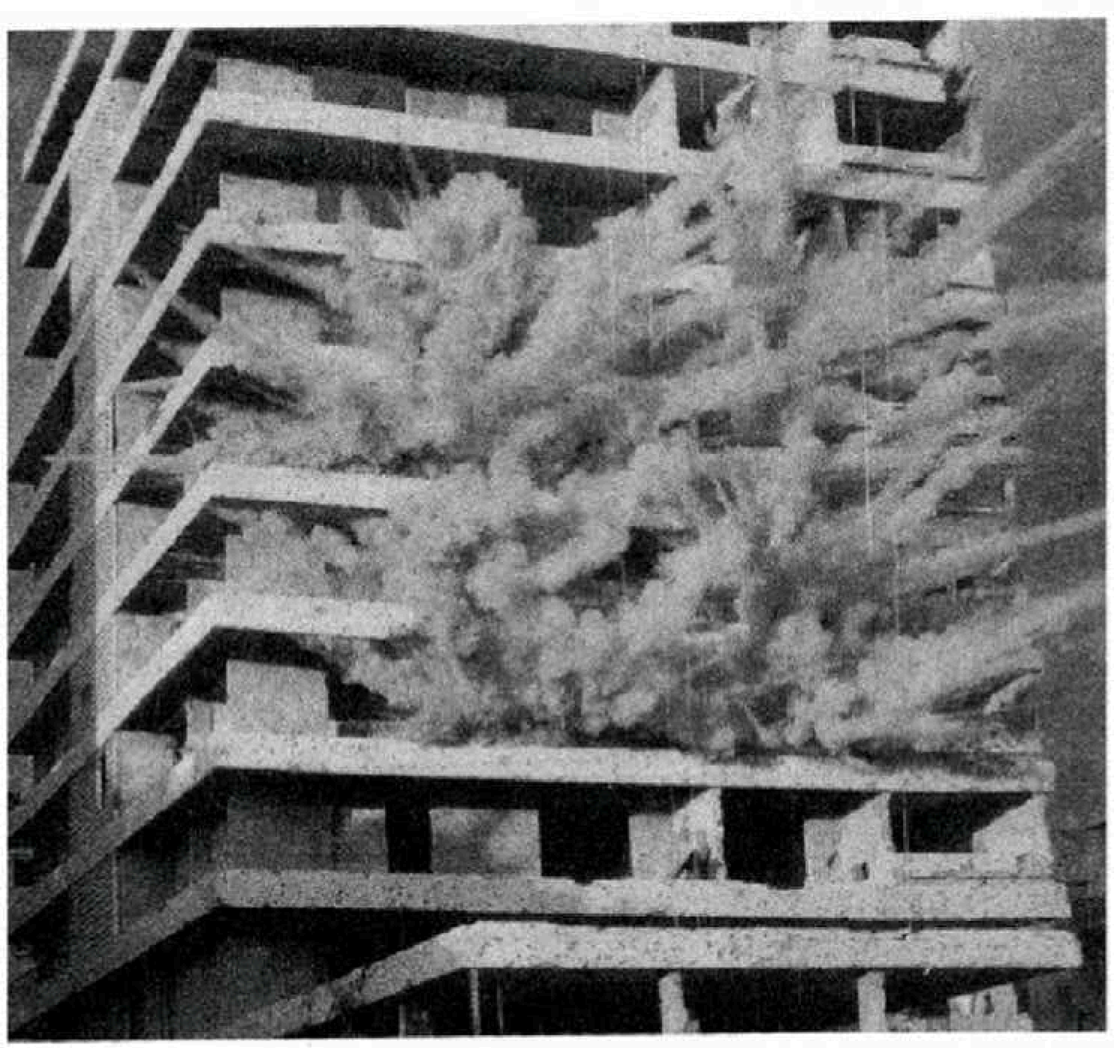
مشهد ب٢.)　ناجي يخرج إلى الشارع مودعا أسرته ثم حديثه عن ميلاده.

مشهد ب٣.)　اغتيال ناجي، نقله إلى المستشفى، ثم استرجاع من خلال التداعي.

وإذ نحن نظرنا إلى الكتلة أو القطعـة الزمنيـة (أ) فسـوف نجـد أن مسـار الزمـن فيها يسير فى طريقه الطبيعى قدما من مشهد (أ ١.) وحتــى مشـهد (أ٤.) وهـو مـا يثبت اتجاهية خط الزمن نحو غاية أو هدف محدد. وكذلك الأمر فى قطعـة الزمـن (ب) حيث يمكن تتبع المسار والاتجاه الذى توضحه أجزاء القطعة (ب) متمثلة فـى اجزائها المشهدية الثلاث (ب١، ب٢، ب٣) غير أن قطعا فجائيـا فـى سياق التتـابع وتطور الحدث نراه متمثـلا فـى شكل فجوة زمنيـة واسـعة تفصل مـا بيـن القطعـة الزمنيـة (أ) والقطعـة (ب) وتمثلهـا المسـاقة التاريخيـة الزمنيـة بيــن عــامى ١٩٤٨ و١٩٨٧.

وهذا يقودنا إلى تجديد سؤال الدراسة حول موقع النقطة التى ينطلق منها السـرد الفيلمى.. وعند افتراض أن النقطـة صفـر / انطـلاق السـرد تبدأ مـع بدايـة القطعـة





بيروت، الدمار الشامل نتيجة للقصف العشوائي الإسرائيلي

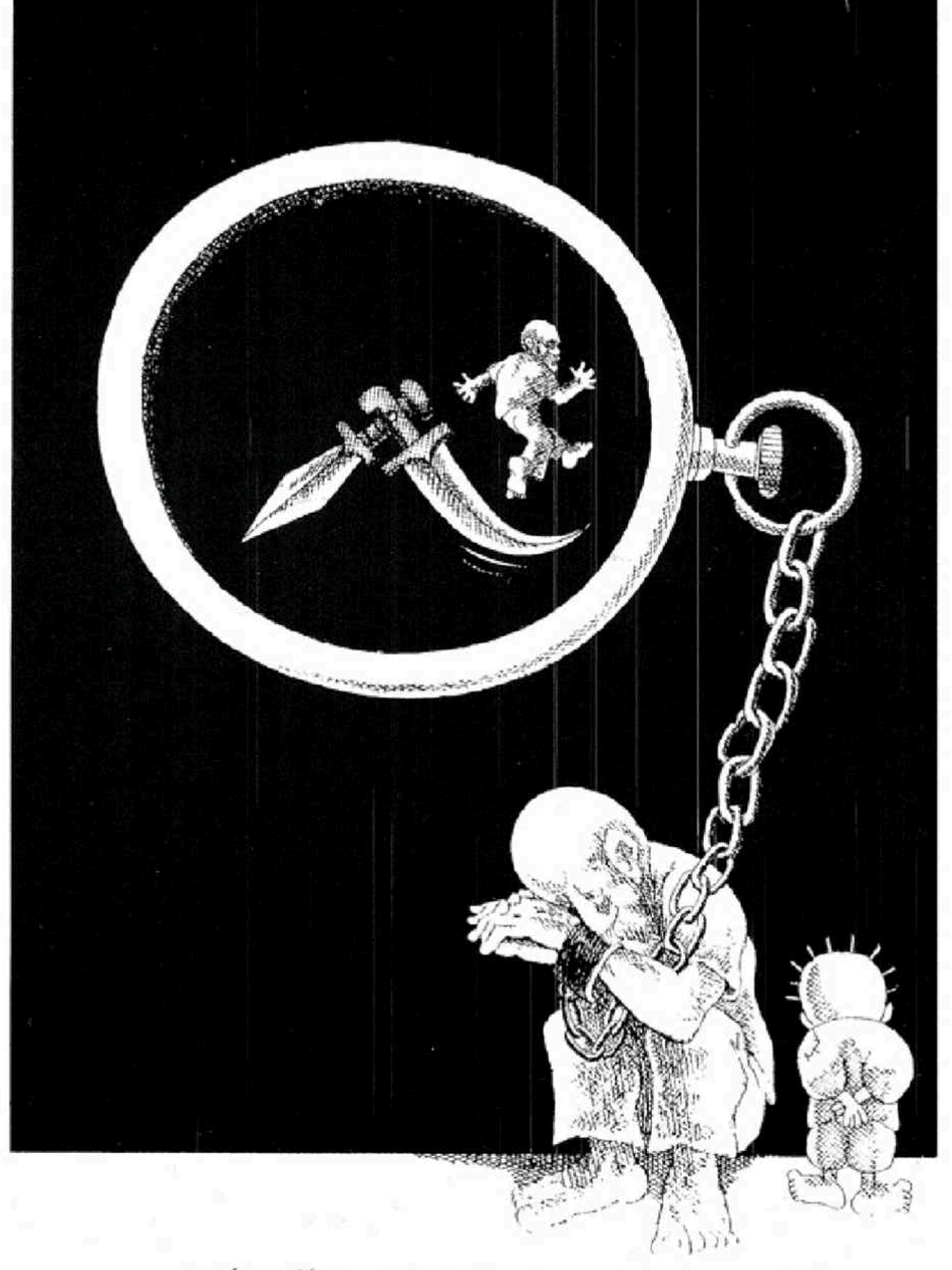
الزمنية (أ) شكل ٢ حيث يتوفر لها مميزات التسلسل فى تتابع المشاهد (أ١. ، أ..٢.إلخ) والتطور الحدثى وكذلك خاصية اتجاهية الزمن بغض النظر عن الفجوة الزمنية التى تنشأ عن انقطاع التتابع وتوقف التسلسل فيما بين عامى ١٩٤٨، ١٩٨٧فإن القطعة (أ) لا يجوز اعتبارها بمثابة نقطة انطلاق السرد / النقطة صفر وذلك للأسباب التالية :

١- يميز نقطة انطلاق السرد / النقطة صفر وجود طرفين أو امتدادين زمنين هما ما قبل وما بعد. وهاتين الميزتين هما بمثابة شرطى التأسيس والوجود (للنقطة صفر) ولا يجوز غض الطرف عن إحدهما.

٢- إن معالجات الزمن فى سياق النص الروائى تستلزم وجود روابط تتمثل فى الارتداد إلى الزمن الماضى والاستباق إلى زمن يقع فيما وراء الحاضر من خلال تقنيات متنوعة مثل الشرود والتداعى الحر والتذكر وأحلام المنام وأحلام اليقظة...إلخ وهو الأمر الذى لايتوفر فى القطعة (أ).

٣- وجود الفجوة (الزمان /سردية)، والتى تمثل قطعا واضحا فى سياق التعاقب المشهدى والتسلسل السردى، ويجعل من القطعة (أ) كيانا شبه مستقل، حيث لايوجد فى سياق النص السردى احداثا أو وقائع يحال إليها أو يمكن الاستدلال عليها من حياة ابطال الفيلم سوى ثلاثة مشاهد حول طفولة (ناجىالعلى) أثناء الحياة فى الاردن بعد التهجير، وهى وأن كانت لاتنهض بمهمة رأب الصدع السردى وسد الفجوة الزمنية، فأنها فوق ذلك تأتى من منظور سردى منسوب إلى أحد زملاء (ناجى) وهو أمر سوف تناقشه الدراسة عند الحديث عن (موقع / مواقع الرواى) فى النص السردى.

٤- تأتى تجليات الأحداث والوقائع المنسوبة إلى الماضى من خلال عمليات الارتداد فى الاتجاه العكسى لخط تدفق الزمن منطلقة - جميعها - من نقطة زمنية خارج القطعة (أ) وتالية لها من التتابع. وهكذا يمكن للدراسة الاطمئنان إلى صحة الاستنتاج الذى توصلت إليه من خلال توصيف المشهد والحكم عليه ومن ثم القول بعدم توفر شروط الحكم على القطعة. أ- بكونها نقطة انطلاق السرد، وهو مايوهم بـه للوهلة الأولى، حال عرض شريط الفيلم، حيث تحتل تلك النقطة بداية الشريط.



أنا مجرد تلميذ فى مدرسة حجازى وصلاح جاهين

ناجى العلى

مجلة العهد القطرية فبراير ١٩٨١

لقد سبق بيان مكونات القطعة الزمنية (ب) كما هو موضح فى شكل (٢) والتى تبدأ بالقاء النظر على بعض لوحات الكاريكاتير التى انتهى الفنان من رسمها، ثم التحذير الذى اطلقته زوجته خوفا عليه من الاغتيال بعد أن صارت مواعيده ثابته فىالخروج إلى الجريدة مما يسهل عملية رصده ثم اغتياله، ثم ظهور لوحة مدون عليها جملة (لندن - انجلترا- ١٩٨٧) وأخيرا وقوع حادثة الاغتيال ونقله إلى المستشفى. وهذه الأحداث تكون فيما بينها تتابعا منطقيا وتسلسلا سببيا ويسير الزمن فيه بطريقة خطية فى اتجاه التدفق الطبيعى للزمن. ويظل تتابع وتسلسل المشاهد منطقيا ويتصف بالسببية حتى دخوله إلى غرفة العناية المركزة ويصبح وسط غاية من الأجهزة الطبية تدخل إلى جسده الأنابيب المتعددة لنقل السوائل والدم والأوكسجين وتخرج من جسده الأسلاك الموصولة بمختلف التجهيزات التى ترصد وتتابع حركات التنفس وقياس الضغط ونبض القلب وموجات كهرباء المخ...إلخ.

وبسبب التلف الجزئى الذى يعانى منه المخ نتيجة اطلاق الرصاص على رأس (ناجى) وكذلك تأثير العقاقير الطبية يحدث أول ارتداد زمنى للخلف. فمن مشهد غرفة العناية المركزة إلى قطع سريع يعود بالمشاهد إلى زمن تاريخى هوهجوم المستوطنين إليهود على سكان (قرية الشجرة) كما هو بالضبط فى مشهد رقم (٣) من القطعة الزمنية (أ). وتصبح أحداث (قرية الشجرة) عام ١٩٤٨ هى أبعد نقطة فى ارتداد السرد إلىإلخلف وتتطور الأحداث قدما متمثلة فى الهروب إلى الاردن ثم الهجرة إلى لبنان كما هو مبين فى (شكل ٣) وتصبح تلك الأحداث بمثابة الاطار المرجعى لراهنية السرد الذى يدور فى عام ١٩٨٧، وهى أيضا تقع أحداثها من موقع يقوم فيه (ناجى) بدور الراوى صاحب الحكى والقائم بتحمل عبء السرد.

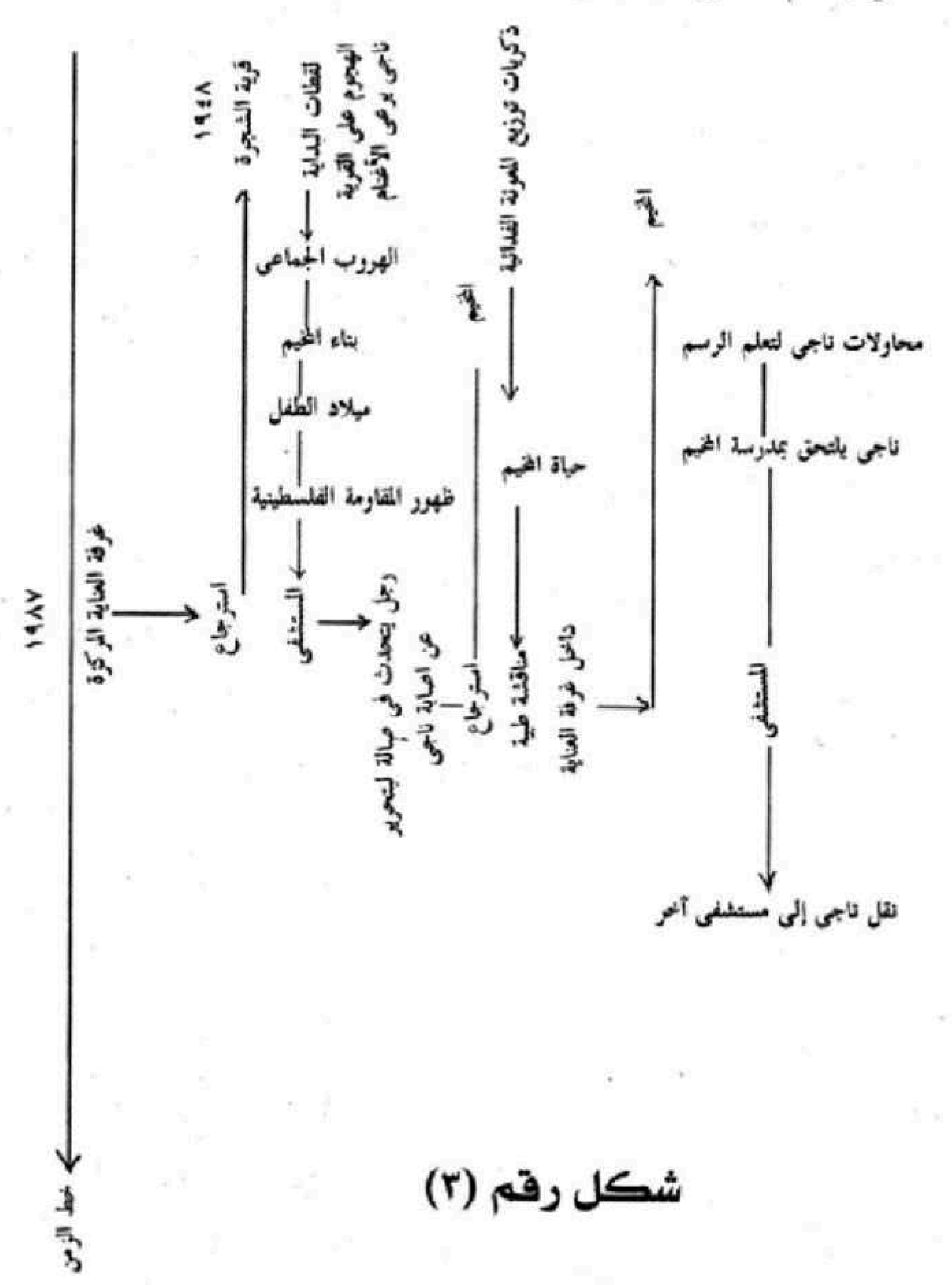


الفنان محمود الجندي يتلقى دفعات الرصاص الإسرائيلي

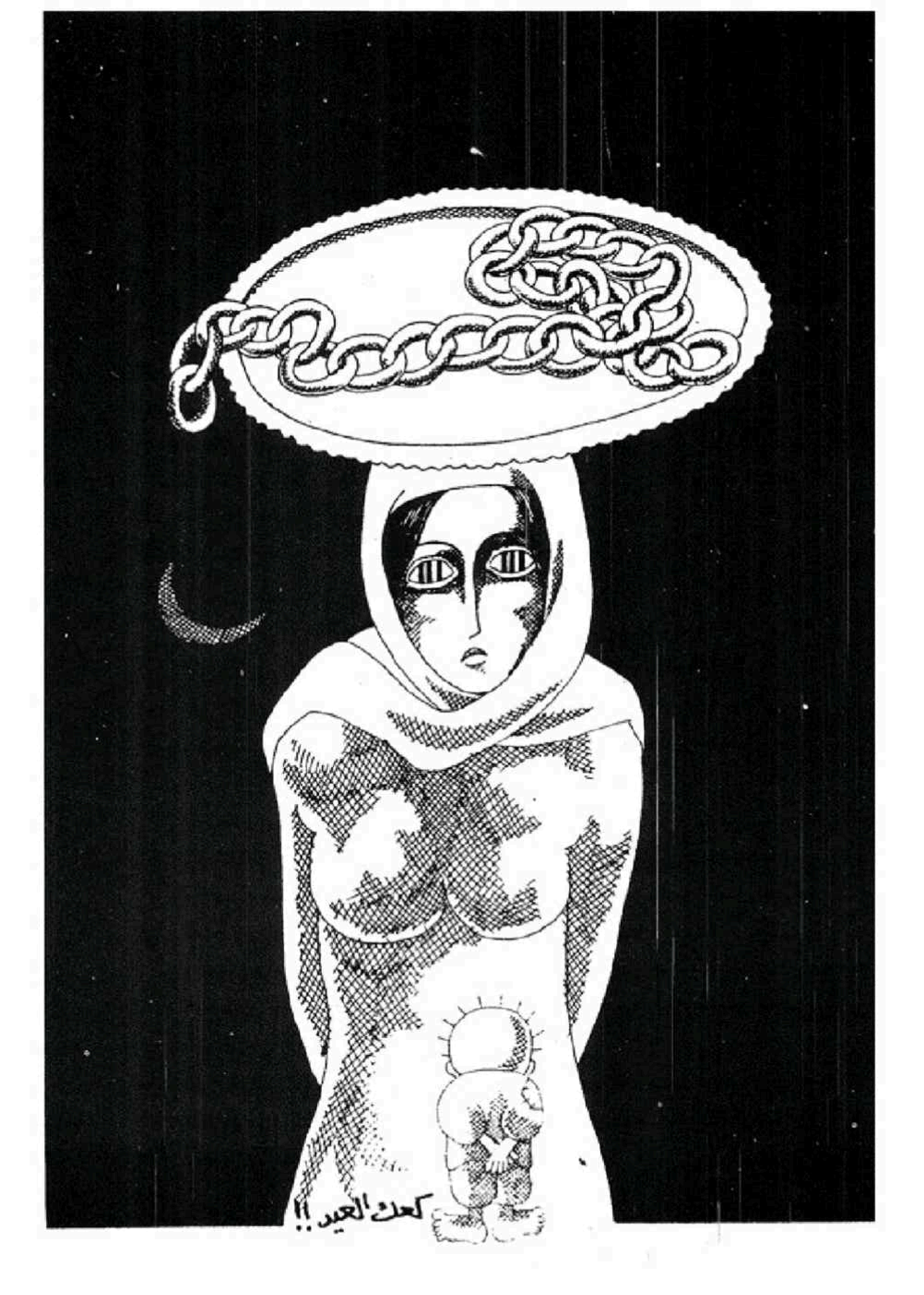


مواطن لبناني يرفض الاستسلام

مشهد رقم (٣) من القطعة الزمنية (أ) . وتصبح احداث (قرية الشجرة) عام ١٩٤٨) هى ابعد نقطة فى ارتداد السرد الى الخلف وتتطور الاحداث قدما متمثلة فى الهروب الى الاردن ثم الهجرة الى لبنان كما هو مبين فى (شكل ٣) وتصبح تلك الاحداث بمثابة الاطار المرجعى لراهنية السرد الذى يدور فى عام ١٩٨٧ ، وهى ايضا تقع احداثها من موقع يقوم فيه (ناجى) بدور الراوى صاحب الحكى والقائم بتحمل عبء السرد .



شكل رقم (٣)


كعك العيد..!!

وتظل الأحداث التى مرت فى طفولة (ناجى العلى)، قبل أن يبلغ سن العاشرة وقبل أن يجبرهم إليهود علىإلخروج من فلسطين محفورة فى العقل ثابتة فى الذكرى والوجدان. وتكون تلك الذكريات هى أول ما يقفز من صندوق الذكريات التى يحمله ناجى داخل عقله وبداية مادة الأرشيف المختزن فى عمق الوجدان. وهى منطقة تختلط فيها بكارة التفتح وعفوية التقاط المعانى وتلقائية السلوك مع مرارة فقدان الوطن وعذابات التهجير وقسوة الأوضاع، وهو ما يفسره شكل رقم (٣) فى رغبة (ناجى) المتكررة وهو تحت تأثير الاصابة الجسيمة بالدماغ ومفعول العقاقير فى القيام بأكثر من زيارة إلى موطن ميلاده فى قرية (الشجرة)، عبر الشرود والتداعى اللا إرادى، وتبلغ عدد المرات التى تستعاد فيها مشاهد وأحداث قرية الشجرة (٣) مرات، هذا غير المرة الأولى والتى تظهر مع بداية الفيلم. كما أن زيارات الذكرى التى يقوم بها عقل (ناجى) عبر آليات الاسترجاع إلى الأحداث والأماكن التى اعقبت التهجير مثل إقامة معسكر (عين الحلوة)، التحاقه بالمدرسة..إلخ تصل من وجهة نظر ناجى إلى اربعة مرات، هذا فضلا عن المرة الأولى فى بداية الفيلم كما سبق بيانه فى حالة قرية (الشجرة) ويمكن ملاحظة :

١- تتم كل عمليات الاسترجاع التى يقوم بها عقل (ناجى) تحت تأثير الغيبوبة - كما موضح فى شكل (٣) من نقطة انطلاق واحدةهى زمن وقوعه بين إصابة المخ وتأثير الأدويه، ومكانها وهو غرفة العناية المركزة بطبيعة الحال.

٢- يكون الرجوع إلى الماضى فى شكل محطات زمنية يتوقف عندها عقل ناجى وتتم استعادتها. وهى محطات شديدة التحديد بالغة الوضوح سواء فى محورها الزمنى أو أماكن حدوثها أو الشخصيات المشاركة فى الفعل السردى.

٣- يتم الانتقال إلى الماضى المستعاد، سواء كان بالرجوع إلى أبعد نقطة فى وعى الماضى المستعاد، أو بتحديد نقطة أخرى تتلوها فى الزمن مقدار الماضى وتقترب أكثر نسبيا من الحاضر الذى تنطلق منه الاحداث - بطريقة واحدة وهى الانتقال السريع والفجائى من سرير (ناجى) فى المستشفى إلى الحدث أو النقطة التى يتم استرجاعها ويكون نهاية السرد المستعاد هو العودة إلى غرفة العناية المركزة مرة أخرى.

٤- تكون الأحداث والشخصيات والوقائع المستعادة محاولة لبناء أحداث ووقائع ماضوية وهى تتطور بالسير قدما من الخلف إلى الأمام مماثلة لخط تدفق الزمن من أجل تشكيل بناء سردى.

٥- لايشذ عن قاعدة استعادة (ناجى) لأحداث الماضى انطلاقا من سرير المرض فى غرفة العناية المركزة سوى مرة واحدة حيث لايكون الشرود والتداعى وهو حيلة استعادة الماضى، ولكن يتم ذلك من خلال حلم المنام الذى يمر به (ناجى) أثناء عمله بدولة (الكويت) وتتم فيه العودة إلى أحداث عام (١٩٤٨) وقت وقوع كارثة اغتصاب الوطن الفلسطينى ممثلا فى سقوط قرية (الشجرة) ولأن طبيعة المادة الحلمية لايحكمها المنطق الطبيعى والمألوف لحقائق الأشياء، ولاتعرف التسلسل أو التطور فى تكوين وتركيب مادة الوقائع والأحداث، كما أن تأويلها لا يرتبط بالضرورة بالمعنى السطحى للحلم وإنما يشير إلى مرامى أبعد كامنة فى اللاشعور[١].

ولأن هدف الدراسة ليس مرتبطا بتقنية الحلم، ولا مادته، الا فيما يخص طبيعة الاستخدام وطريقة التوظيف داخل البنية السردية فقط. لذا فإن ما يمكن الاهتمام به فى مادة الحلم يقع فى الدلالة الرمزية التى يوظفها الفيلم لشخص الحالم (ناجى العلى) وهو يستعيد رؤية أحداث ١٩٤٨ ثم يستحضر مشهدا واحدا من مشاهد تلك الفترة حيث يظهر على الشاشة الطفل (ناجى) وسط قطيع إلخراف معطيا ظهره للمتفرج مثبتا عينيه على الارض الفلسطينية الواقعة بطول بانوراما خط الأفق والتى تصبح فيما بعد وعندما يصير فنانا للكاريكاتير المادة الشارحة لانبثاق شخصية (حنظلة) كمعطى دلالى وعلامة ثابتة، دائمة ومتكررة فى كل رسوم (ناجى العلى).

ورغم كل ذلك الجلاء الواضح والذى لا يحتمل الالتباس أو الغموض فسوف نجد أن كاتب السناريو (بشير الديك) والمخرج عاطف الطيب يستشعران قصورا غير مبرر أو صحيح فى مضمون الرسالة الموجهة إلى المتلقى، فيقومان بادخال مشهدا، اضافيا لا تدعو إليه الضرورة. ولا تقتضيه طبيعة السرد. وهو ذلك المشهد الذى يعقب خروج (ناجى) من منزله فى مدينة (لندن) وحيث يخاطب من الشاشة جمهور المشاهدين، بطريقة آلية تقريرية يقرأ مونولوجا طويلا يقول فيه. "ولدت حيث ولد المسيح بين طبرية والناصرة فى قرية "الشجرة" بالجليل الأعلى. أخرجونا من هناك وعمرى عشر سنوات إلى مخيم عين الحلوة فى لبنان. اذكر هذه السنوات العشر أكثر مما أذكر بقية عمرى، أعرف العشب والحجر والظل والنور هناك. لا

---

(١) سجمند فرويد، "محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى"، القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧، ط٣، ترجمة د. احمد عزت راجح، مراجعة محمد فتحى، المحاضرة السابعة وما بعدها.

تزال صورها ثابتة فى محجر العين كأنها حفرت حفرا. أرسم لا أكتب أحجبة أو أحرق بخور ولكنى فقط أرسم، إذا قيل ان ريشتى تشبه مبضع الجراح أكون قد حققت كل ما حلمت طويلا بتحقيقه. كما أننى لست مهرجا ولست شاعر قبيلة أى قبيلة إنما انا منحاز لمن هم تحت، لمن ينامون فى مصر بين قبور الموتى والذين يخرجون من حوارى الخرطوم يمزقون بأيديهم سلاسلهم، ولمن يقرأون كتاب الوطن بين المخيمات، أنا (ناجى العلى) رسام الكاريكاتير العربى من فلسطين.."

وفضلا عن الطول الواضح والنبرة التقريرية والاقتحام المفاجىء لشخصية المؤلف والمخرج والذى تكشف عنه القبضة الحديدية لهما على مسار السرد، فإن المحصلة النهائية، عند التقدير الأخير تصبح لا شىء حيث لا يضيف المشهد جديدا لما سبق وقدمته الصورة السينمائية المسرودة، وهى ملاحظة سوف يتم استكمال مناقشتها عند عرض دور و(مواقع الراوى / الرواة لاحقا). وسوف نعود مجددا إلى هذا المونولوج بشىء من التفصيل عند مناقشة صيغةإلخطاب السردى وقضية الراوى فى مرحلة لاحقة من الدراسة. ونعود الآن لاستكمال تجليات البنية الزمنية للفيلم والتى تكشف عنها جملة المعالجات الزمنية فى مادة السرد السينمائى. ويمكن تقسيم التحولات السردية إلى نوعين من الحكى يكون الأول منها حكيا داخليا والثانى هو مايعرف بالحكى الخارجى.

مساحات الحكى الخارجى :

تعريف:

وهى تلك المقاطع السردية التى تحمل صفة التحول السردى من صيغة سردية إلى أخرى. وحيث تكون الكيفية التى يتم من خلالها، الحكى أو الأخبار للمشاهد بما يدور أو يحدث على الشاشة منصبا على منظور رؤية، أو داخل مجال تركيز بؤرة خارجية عن بؤرة السرد. وهى تحمل للمشاهد وصفا للوقائع وسردا للاحداث كما هى، ودون تدخل أو تعليق. كما وأنها لا تحمل أى قدرا من التفسير أو التأويل، ولا غوصا فى مشاعر وأفكار الشخصيات ولا تحاول إخراج مكبوت الشعور أو اللاوعى لديهم. ولا تقدم تبريرا لمسلكهم، وإنما تكتفى بعرض الأحداث والشخصيات من الخارج فقط. وهى تحمل الطابع التسجيلى ويمتزج بداخلها دور المراقب وشاهد الرؤية، وهى أقرب إلى نطق المتحدث الرسمى كما هو عند (وين بوث) فهى أحداث ووقائع ترصد دائما بحيث يكون الناطق بالحكى وهو على مسافة

واضحة من شخصيات السرد [1] وأخيرا فهى شهادة دون اسناد مباشر لشخص بعينه. وسوف نعود مرة ثانية لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة.

والدراسة تلاحظ هنا جملة النماذج التى توضح ذلك النوع من الحكىإلخارجى كما هو موضح فى شكل رقم (٤). وبيانها التفصيلى مأخوذ من خطة السرد الموضحة فى شكل رقم (١) وهى على النحو التالى:

١- مشهد داخلى لدار صحيفة السفير فى بيروت حيث يقوم أحد الصحفيين بإذاعة خبر اطلاق الرصاص على (ناجى) منقولا عن وكالات الأنباء. ويقع فى زمن حاضر وموازى لوجود (ناجى) فى المستشفى، لذا كان من المنطقى أن يأتى هذا المشهد لاحقا لمشهدين الأول فى المستشفى / ويتلوه الرجوع إلى حالة الاسترجاع والشرود من خلال العودة إلى المخيم حيث تشتد الأمطار ويتم ولادة المرأه.. الحامل فالأول فى الحاضر والثانى فى الماضى وهى جميعا فى نطاق الحكى الداخلى.

٢- المستشفى (حاضر).

٣- مخيم (عين الحلوة) حيث يتم صرف المعونات الغذائية ويقوم الطفل ناجى بحمل حصة الدقيق والسكر إلى أمه (ماضى) .

٤- المستشفى حيث يتبادل فريق العلاج الطبى الحوار حول حالة ناجى الصحية وخطة العلاج مع الاقتراح بنقله إلى مستشفى آخر تتوفر فيه أجهزة حديثة (حاضر).

٥- غرفة (ناجى) بالمستشفى وحوله تلتف أسرته ثم دخول الأطباء إلى الغرفة (حاضر).

٦- مخيم عين الحلوة حيث يجلس مجموعة من الرجال من المجاهدين وبينهم الطفل (ناجى) وحديث حول احتمالات تدخل الجيوش العربية وناجى يرسم على الرمال (ماضى).

---

(١) Dorrit Cohn, "Trdnsparent Minds", Op. Cit, P. (26).

٧- نقل سريع من رسومات الرمال إلى الطفل ناجى وهو يرسم رجالا ذوى شوارب بالفحم الأسود على الجدران والشرطى يمنعه من ذلك ويطارده ثم ينتهى المشهد بقيام مشروع لإنشاء مدرسة داخل المخيم (ماضى).

٨- المستشفى حيث تحضر الصحفية (سعاد) من بيروت وتقابل (وداد) زوجة (ناجى) تبدو أول اشارة باستجابة الجهاز العصبى (لناجى) عندما تمسك (سعاد) بيد ناجى (حاضر).

٩- نقل ناجى إلى مستشفى آخر (حاضر).

١٠- مندوب المنظمة يطالب الزوجة (وداد) بعدم الحديث مع الصحفيين ثم يمنعها من الكلام ويحملها داخل عربة لمغادرة المكان كليا (حاضر).

١١-الصحفية (سعاد) تجرى اتصالا هاتفيا مع بيروت وتكلم زميلها (سالم) حول نقل (ناجى) إلى مستشفى (شيرنج كروس) وتخبرهم انه ما زال حيا (حاضر).

١٢-(أبو سمير) صديق طفولة (ناجى) يقرأ الاخبار الصحفية حول حالة (ناجى) الصحية لزملائه من مقاتلى الثورة الفلسطينية وتشيع حالة من البهجة عندما يأتى صوت (أبو سمير) بأن (ناجى) قد تجاوز مرحلة الخطر (حاضر).

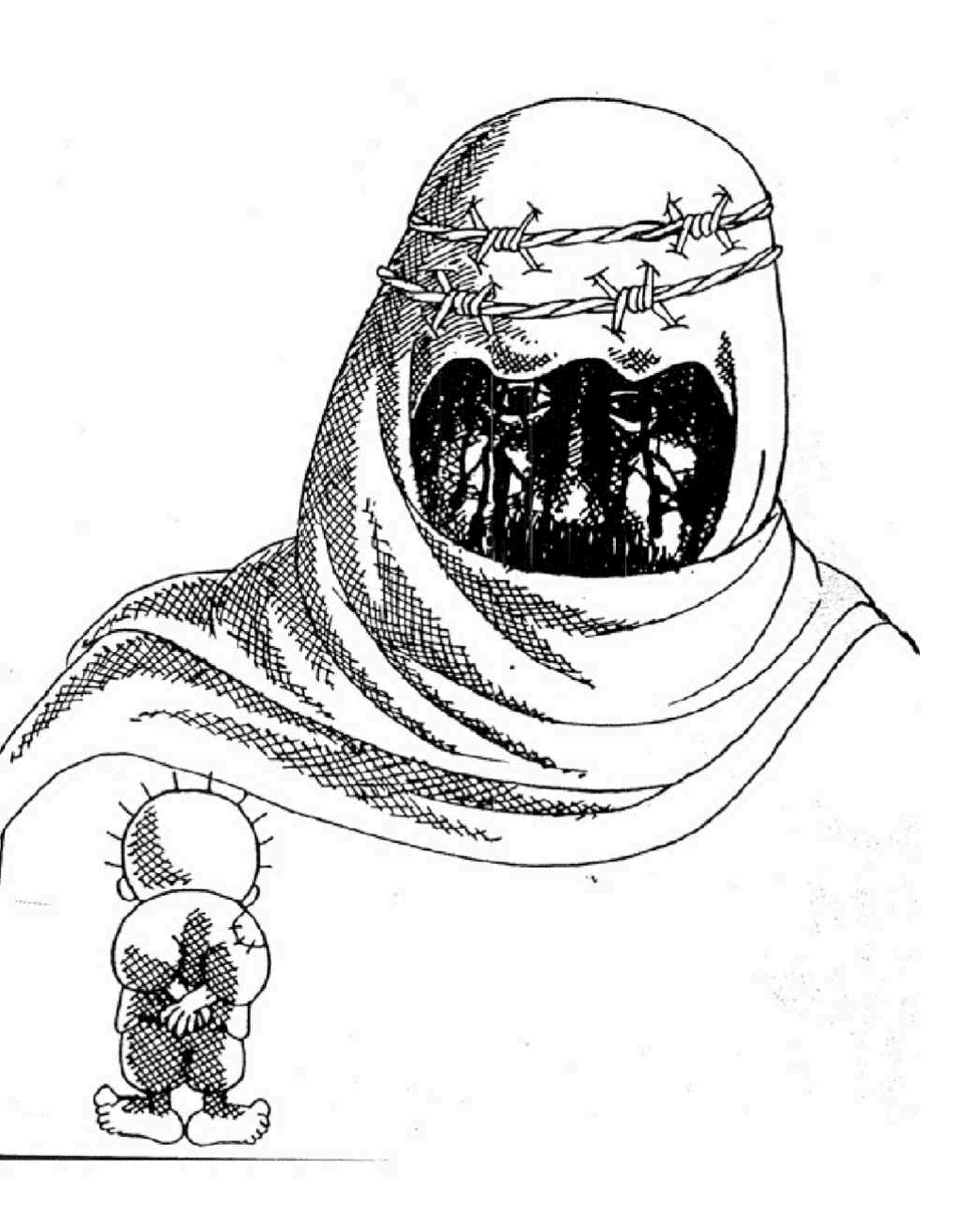
١٣-(أبو سمير) يغادر المكان متوجها إلى منزله (حاضر).

١٤-منزل (ابو سمير) وتلتف عائلته حول التليفزيون الذى يعرض فيلما مصريا والزوجة تغلق الجهاز وتعتذر لزوجها بسبب حزنه على صديقه (ناجى) ويخرج الزوج (أبو سمير) ويتوجه إلى حافة النهر ويدخن ويشرب كوبا من الزبيب. ثم تتداعى ذكرياته (حاضر).



خط الزمن	
	أبو سمير يخرج من المنزل إلى شاطيء النهر ويستعيد ذكرياته(حاضر) حكى خارجي.
	أسرة أبو سمير حول التيلفزيون أو حضور بو سمير (حاضر) حكى خارجي.
	أبو سمير يغادر المكان ويتوجه إلى منزله حاضر حكى خارجي.
	صدى رسالة (سعاد) على وجوه أبو سمير وزملاؤه (حاضر) حكى خارجي.
	الصحفية تملى رساله تلفونية إلى بيروت (حاضر) حكى خارجي.
بيان مقاطع الحكى الخارجى	مندوب المنظمة يمنع الزوجة من مقابلة الصحفية (حاضر) حكى خارجي.
	نقل ناجي إلى مستشفى آخر (حاضر) حكى خارجي.
	حوار بين الزوجة والصحفية سعاد التى حضرت من بيروت (حاضر) حكى خارجى
	ناجي يرسم بالفحم على جدران مبنى مخيم عين الحلوه (ماضى)
	مخيم عين الحلوة ناجي يرسم على الأرض (ماضى)
	اسرة (ناجى) حول سرير المرض ثم دخول الاطباء (حاضر) حكى خارجي.
	حوار طبى حول حالة ناجى الصحية (حاضر) حكى خارجي.
	عين الحلوه ناجى يتسلم المعونة (ماضى)
	غرفة العناية المركزة (حاضر)
	مخيم عين الحلوة (ماضى)
	ناجى داخل غرفة العناية المركزة (حاضر)

شكل رقم (٤)



لقد آثرت الدراسة أن تعرض وتناقش في شيء من التفصيل بعضا من مقاطع التحولات السردية، ذات الحكيالخارجي أن تخص تلك المقاطع بعنوان محدد، بحيث يميزها عن بقية نماذج الحكي الداخلي والذي سبق دراسته عند الحديث حول البداية الثانية، والتي تتعرض لتداعي الذكريات،وحالات الشرود والاسترجاع التي كابدها (ناجي العلي) فوق سرير غرفة العناية المركزة وتعاود الدراسة الآن مواصلة فحص المعالجات الزمنية لبقية النص السردي، عبر تحولين سرديين يشكلان أضلاع مثلث، عند اضافة الجزءالخاص (بناجي العلي) والذي سبق ذكره.

تحـــــولات الســـــرد

١- شهادة (سليم / أبو ناجي)

تظهر شخصية المقاتل الفلسطيني (سليم / أبو ناجي) للمرة الأولى من خلال بؤرة تركيز غير مباشرة، في مشهد يطلق عليه (جنيت) ويتفق معه (سعيد يقطين) مسمى (براني الحكي) (Heteradiegetique)[(١)] .

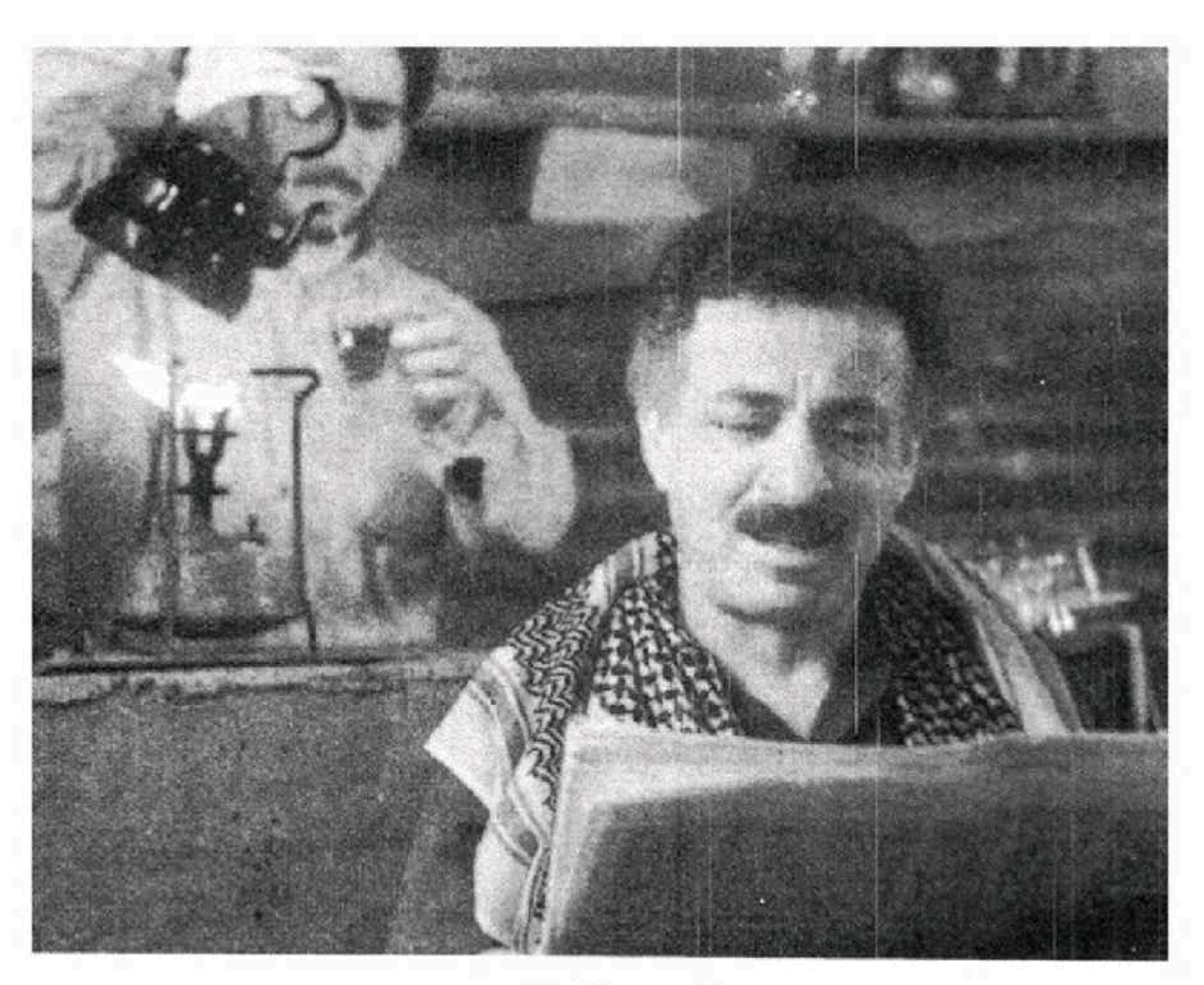
ويأتي مشهد ظهوره عقب مشهد قيام الصحفية (سعاد) باملاء رسالة تليفونية إلى جريدة السفير وتكون بداية مشهد (ابوناجي) هو قراءته لبقية تفاصيل رسالة (سعاد) وهي منشورة على صفحة الجريدة وسط مجموعة من مقاتلي الثورة الفلسطينية في (لبنان).

ولأن سليم هو صديق الطفولة وزميل الصبا في العمل والدراسة فإن شهادته ضرورية وهامة. كما تستمد صدقها من المرجعية المشتركة للطرفين (ناجي وسليم). وتحمل ذكريات حياة التهجير والعيش في مخيم (عين الحلوة) والعمل أثناء الاجازة الدراسية في مزارع البرتقال والسجن والاشتراك في المظاهرات، وفي الرسم البياني التالي نقدم مزيدا من تفاصيل تلك الشهادة والتي تبدأ على النحو التالي:

١- مشهد يظهر فيه (سليم) جالسا على شاطئ النهر يشرب ويدخن (الآن) ثم يشرد بذهنه محاولا استرجاع بعض ملامح زمن مشترك مع صديقه (ناجي).

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، "مصدر سابق، ص (٣٠٩).



أحمد الزين يقرأ أخبار ناجي

٢- مشهد داخل مخيم (عين الحلوة) وأنباء احتفالات الوحدة المصرية السورية وقيام وفد رسمي بزيارة المعرض الفني للطلاب ويبدى رئيس الوفد اهتماما كبيرا بلوحة رسمها (ناجى) ويطلب اقتنائها (ماضى) .

٣- ناجى يعمل مع مجموعة من الشباب أثناء العطلة الصيفية داخل إحدى مزارع البرتقال ويحضر (سليم) ومعه الجريدة التى نشرت لوحة (ناجى) (ماضى).

٤- اشارة لاسلكية (لأبى ناجى) وهو جالس-مازال- على شاطئ النهر تقول الأمانة وصلت وثم توزيعها على الشباب و(سليم) يطلب تركه الآن لكى ينام (حاضر).

٥- مشهد لرؤية منامية حيث يبدو (سليم وناجى) على رأس مظاهرة طلابية تحتج على قرار تقسيم فلسطين والشرطة تقبض عليهم (ماضى).

٦- مازال الحلم مستمرا حيث يقوم (ناجى) بالرسم على جدران السجن ويتعرض للإهانة من الجنود وأصدقاؤه ينصحونه بمواصلة تعلم الرسم أما فى بيروت أو القاهرة (ماضى).

٧- (سليم وناجى) يعدان أمتعتهما للسفر للدراسة فى بيروت و(ناجى) يشكو من الشتات والهجرة والسفر ويقول أن أفضل البلاد هى فلسطين.

٨- (سليم/ أبوناجى) يرد على المقطع الأخير من حديث (ناجى) داخل الحلم فى مشهد (٧) ويقول وهو جالس فوق شاطئ النهر وهى فين فلسطين؟ ثم يقذف بالكوب فى الماء (حاضر).

سليم يرد على عبارة ناجى الأخير التى يتذكرها جالسا على شاطئ النهر ثم يقذف بالكوب في المياه. (حاضر).
الاعداد للسفر إلى بيروت لمواصلة الدراسة فى رفقة (ناجى). (ماضى) وحديث حول السفر والشتات وفلسطين هى أفضل البلاد.
سليم مازال يحلم ونشاهد ناجى يواصل الرسم على جدران السجن ويحضر الجنود وينزلون بهم العقاب. (ماضى).
ناجى وسليم يتزعمان مظاهرة ضد قرار التقسيم (ماضى) ثم يتم القبض عليهم ويودعون السجن.
(أبوناجى) يتسلم أشارة لاسلكية وهو جالس على شاطئ النهر ثم يطلب منهم تركه لكى ينام. (حاضر)
العمل فى حقول البرتقال وحضور سليم مبشرا بفوز اللوحة ونشرها في الجريدة. (ماضى)
احتفالات عيد الوحدة مع خلفية أغنية محمد قنديل وحدة مايغلبها غلاب والوفد الرسمى يزور المعرض الفنى ويبدى اعجابه بلوحة (ناجى العلى) (ماضى).
(أبوناجى) يجلس بجوار الشاطئ ويدخن وتتداعى ذكرياته (حاضر)

شكل رقم (٥)

شهادة سعاد

يأتى ظهور (سعاد) مبكرا -نوعا ما- فى سياق النص السردى وهى أسبق فى مشاهد العرض السنيمائى، من ظهور (سليم/ أبوناجى) حيث تظهر صورتها للمرة الأولى فى مشهد داخلى فى أحد مكاتب التحرير داخل صحيفة (السفير) عندما يأتى أحد المحررين ومعه نص برقية تحمل نبأ اطلاق النار على (ناجى العلى). وبالرغم من ذلك فإن استدعاء سليم للشهادة يسبق قيام (سعاد) بذلك الدور. ثم تظهر (سعاد) للمرة الثانية فى مدينة (لندن) بعد ان طارت من بيروت لمتابعة الاصابة الخطيرة (لناجى) وتلتقى بزوجته داخل حجرة العناية المركزة حيث يرقد (ناجى) كما أنها هى الوحيدة التى أمكنها ملاحظة حركة الاصبع الصغير فى كف (ناجى) والتى كانت تمسك به فى راحتها وتطلق صيحة الفرح إلى زوجته وداد قائلة "وداد.. ناجى حى". ثم تصاحب الأسرة إلى المستشفى الجديد (تشارينج كروس) حيث التجهيزات والمعدات الطبية الأكثر تقدما فى توفير عناية أكبر لحالة (ناجى). ثم تقوم باملاء رسالة صحفية إلى جريدتها في بيروت، لكى تزف النبأ السعيد.

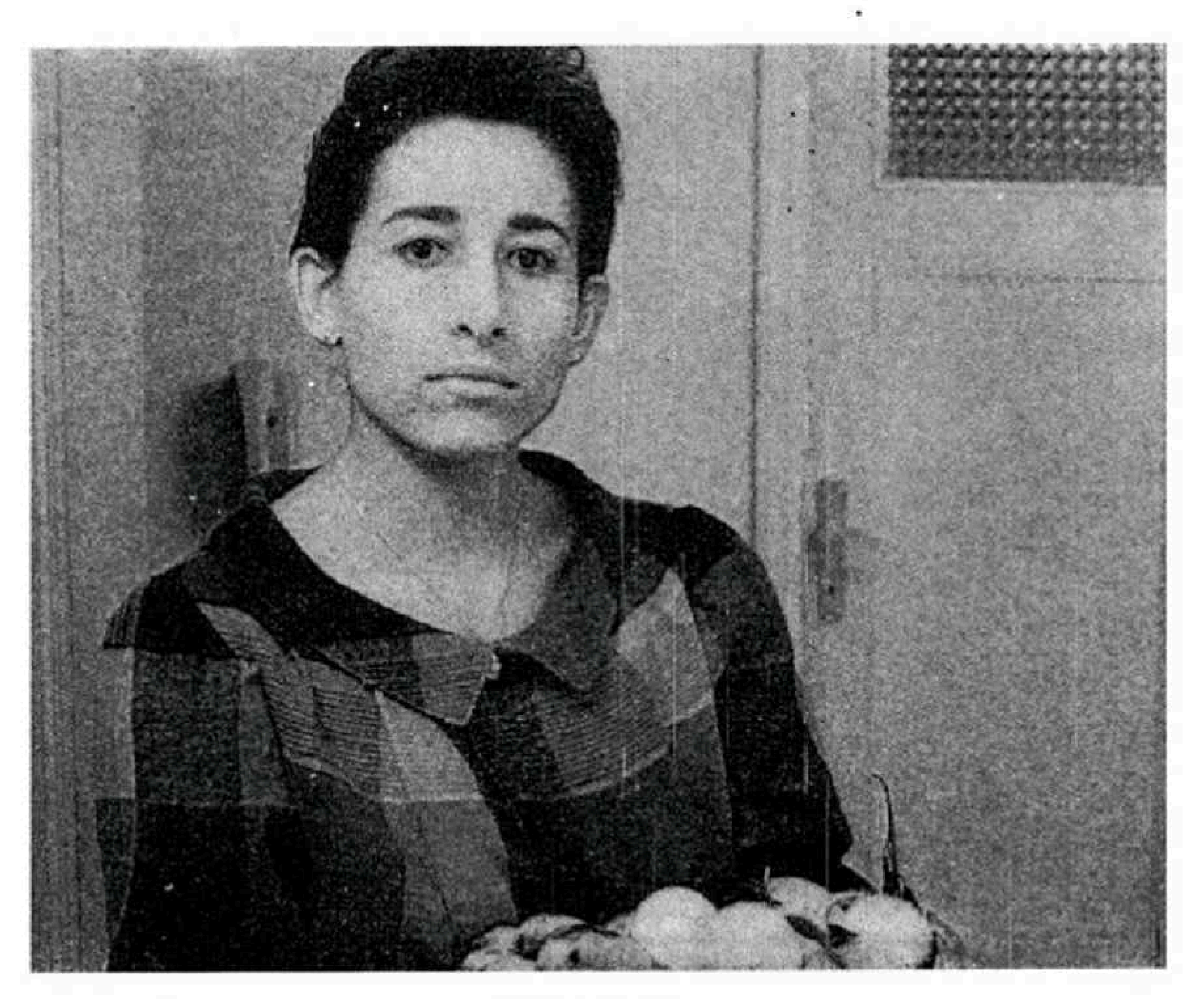
وتقدم (سعاد) القدر الأعظم من مشاهد السرد السنيمائى وفيما يلى النص السردى لمشاهد مشاركتها فى الحكى.

١- تظهر (سعاد) فى المستشفى البريطانى وتحاول أن تعرف ظروف الجريمة وتسأل (وداد) عن قاتل (ناجى)؟.

٢- يحضر الاستاذ (محمود) وهو مندوب منظمة التحرير الجزء الأخير من المناقشة ويطلب من (سعاد) الكف عن الحديث لأن البوليس يحقق فى القضية. و(سعاد) تسأل فى انكار وتقول أى بوليس ذلك الذى سيهتم بقضية (ناجى) ويصطحب (محمود) الزوجة وتظل (سعاد) فى الغرفة بمفردها. ثم يرى (ناجى) وهو يرتعش وتفسح (سعاد) دورا لتداعيات الذكرى لدى (ناجى) حول سفره إلى الكويت فى عام (١٩٦٧) ثم رجوعه إلى بيروت بعد عشر سنوات فى عام ١٩٧٧ (ماضى).

٣- فى مقر جريدة (السفير) فى (بيروت) يحضر (ناجى) وتكون (سعاد) موجودة.

٤- (سعاد) تخاطب من (لندن) زميلها (سالم) فى بيروت وتملى عليه رساله بحالة (ناجى) الصحية سبق الاشارة إليها فى حكى (ابوناجى) (حاضر) ويظهر خطيبها السابق (غسان).



نقلا شمعون زوجة ناجي

٥- (غسان) يصطحب (سعاد) إلى إحدى الكافتيريات ويقدم لها عرضا مغريا ٣٠.٠٠٠ ثلاثون ألف فرانك شهريا وشقة للعمل في مجلة ستصدر في باريس وعندما تسأله عن سبب هذا العرض المغرى؟ يقول بصراحة أريد ابعادك عن موضوع (ناجى العلى) ويذكرها بحبه لها ويكرر بأنها تنتحر لو ربطت نفسها (بناجى) ثم يردف قائلا "ناجى ميت ميت" فتقوم وتتركه وتغادر المكان (حاضر).

٦- تجرى (سعاد) بسرعة داخل طرقات المستشفى وتفتح غرفة (ناجى) فلاتجده وتبحث عنه وتجده في مكان آخر وتسأل الفريق الطبى الذى كان حوله لماذا لم تجروا له العملية؟ ولماذا رفضتم عرض الطبيب السوفيتى بالمشاركة في العلاج؟ وماهى نواياكم بالضبط فيخرجها الممرضون بالقوة ويغلقون الباب وتنظر هى من خلف الزجاج (حاضر).

٧- مقر جريدة (السفير) والحديث يدور حول قرب الاجتياح الاسرائيلى (لبيروت) وتتدخل (سعاد وتسأل (ناجى) متى يتحرك حنظلة فيسأل من الأخت؟ ويتم التعارف بينهما(ماضى).

٨- (سعاد وناجى) يسيران في شوارع بيروت والحديث مازال مستمرا حول شخصية حنظلة ويبدو أنها شخصية مماثلة لطفولة ناجى تقترب سيارة يقودها (غسان) خطيب (سعاد) والتى قد انتهت العلاقة معه يتوجه ناجى إلى موقف سيارات (صيدا) ويتواعدان على اللقاء في المساء للذهاب إلى حفلة (ابوالفوارس) ماضى.

٩- (سعاد) مازالت واقفة خلف زجاج الباب في المستشفى (حاضر).

١٠- (سعاد وناجى) يسيران متوجهان إلى حفلة (ابوالفوارس) وهو أحد اقطاب المنظمة لايبدو عليها الانسجام من الحفل الذى يبدو مستفزا وتنتهى الحفلة و(ناجى) يبول على أشجار البرتقال التى زرعها (ابوالفوارس) ويغادر المكان (ماضى).

١١- مقر جريدة السفير (ناجى) يتم بعض رسوماته وتحضر (سعاد) وتبدى اعجابها وتطلب منه إقامة معرض للوحاته وتقول إن بعض ضيوف حفل (ابوالفوارس) قد ظنوهما على علاقة حب يضحك متعجبا ثم يدعوها على الغذاء بعد أن يعرض لوحاته على رئيس التحريرلكن انفجارات القنابل

واطلاق الرصاص فى الشارع يحاصر الجميع داخل المبنى ويصر (ناجى) على التوجه إلى بلده فى مدينة صيدا (ماضى).

١٢- التاكسى يمر وسط الانفجارات وهو يحمل (ناجى) إلى صيدا (ماضى) وتستمر بعض المشاهد الخاصة بناجى فى (صيدا).

١٣- داخل صحيفة (السفير) المحررون يستعرضون أحدث لوحات (ناجى) التى ارسلها من صيدا وبينهم تقف سعاد (ماضى)،

١٤- مشاهد يسردها (ناجى) داخل صيدا ومحاولته الهرب من الحصار إلى بيروت ماضى.

١٥- مقر إحدى محطات الإذاعة التابعة للجبهة الفلسطينية اللبنانية بينهم (سعاد) حيث تحضر فتاة وتخبرهم بنبأ القبض على (ناجى) فى مدينة (الدامور) وتقول إنه ربما يكون قد قتل (ماضى).

١٦- سعاد تجرى في الشوارع بلاهدف (ماضى).

١٧- مقر الجريدة رئيس التحرير يبدى أسفه على موت (ناجى) ورئيس التحرير يطلب من المحررين ومعهم (سعاد) إعداد صفحة كاملة من لوحات (ناجى) وأنه سيقوم بكتابة كلمة فى الصفحة الأولى (ماضى).

١٨- يدخل (ناجى) إلى الجريدة وتحدث المفاجأة التى تسعد الجميع ومنهم (سعاد) وتقام حفلة بتلك المناسبة (ماضى).

١٩- مشاهد للخراب والتدمير والغارات على بيروت (ماضى).

٢٠- (سعاد وناجى) يتوجهان لزيارة أحد معسكرات المقاومة اللبنانية الفلسطينية ويتحدثان إلى الفتاة (لينا) وهى لبنانية مسيحية وخطيبها (عارف) الفلسطينى المسلم وتحدث غارة فوق الموقع. تسقط الدفاعات الارضية طائرة اسرائيلية (ماضى).

٢١- داخل محطة الإذاعة ترى (سعاد) أثناء قراءة المذيع لخبر إسقاط الطائرة مشاهد أخرى دخيلة حول التدمير الحادث فى بيروت وعمل (ناجى) فى الجريدة (ماضى).

٢٢- (سعاد) داخل استديو الإذاعة حيث تشارك المجموعة فى العمل مع استمرار الغارات الاسرائيلية (ماضى) ويستمر الحكى المتوازى بالتبادل بين قيام (ناجى) بالرسم وتزايدالخرائب والدمار (ماضى).

٢٣- (سعاد) تبكى بعد أن قبلت المقاومة الفلسطينية الخروج من بيروت (ماضى).

٢٤- (سعاد) تقوم بتضميد جرح أصاب (ناجى) من جراء ضربه للزجاج أثناء العمل وسماع انباء وقف اطلاق النار فى الجريدة و(ناجى) يحتج إلى وقف النار (ماضى).

٢٥- مجموعة مشاهد تعرض لحالة الصمت بعد قبول وقف اطلاق النار وتستعرض توقف العمل فى استوديو الإذاعة (ماضى).

٢٦- داخل استوديو الإذاعة يحضر أحدهم حيث (ناجي وسعاد) وآخرين ويطلب منهم ان يدون كل واحد منهم رغبته فى المكان الذى يود السفر إليه بعد ترحيلهم من (بيروت). (ماضى).

٢٧- (سعاد) تودع مع (لينا) كتائب المقاومة الفلسطينية الخارجة من بيروت وتقف معها أثناء تقديم (لينا) دبلة خطوبة لصديقها الفلسطينى (ماضى).

٢٨- مجموعة من المشاهد تعرض لخروج (ناجى) من لبنان بعد عدم الموافقة على تجديد اقامته فى بيروت وذهابه للعمل فى الكويت ثم ترحيله إلى (لندن) (ماضى).

٢٩- فى منزل (ناجى) يقول الأستاذ (محمود) وفى حضور (سعاد) أن أمر الله قد تم بهبوط حاد فى القلب ويسأل عن مكان الدفن؟ والزوجة تقول أنها (عين الحلوة)، طبعا، (محمود) يقول أن ذلك مستحيل وتتدخل (سعاد) وتقول إنها وصية (ناجى) ولابد للوصية ان تنفذ (ماضى).

٣٠- فى المستشفى يحتدم النقاش بين (سعاد) وخطيبها السابق (غسان) وعندما تسأله عن سبب تدخله يقول بأنه صديق (محمود) وبذلك يصبح صديق لعائلة (ناجى) وأن إقامة الجنازة فى (عين الحلوة) تعنى موت العشرات وقيام المشاكل، فترد (سعاد) إن (ناجى) أصبح مشكلة لكم حتى بعد موته. والجثمان يخرج فوق الترولى يدفعه ممرض وخلفه يسير مجموعة من الأهل والأصدقاء وتتخلف (سعاد) وهى تبكى وتنظر إلى الموكب الذى يسير فى ردهات المستشفى.

وتعلو كلمات (ناجى) فوق وجه سعاد الدامع وهو يقول :" أفكارى التقطها من أحاسيس الناس ولاأذكر أننى تلقيت يوما نقدا حول رسومى من فئات شعبية، أعلم أننى سأواصل الطريق فأنا على موعد هناك بعيدا ولن أخلفه سنلتقى ذات يوم

شكل رقم (٦)

الحاضر — بداية السرد — الماضي

مشهد النهاية على وجه (سعاد) وهى تبكى

خروج جثمان (ناجى) وحوله الاسرة وخلف (سعاد) ومعاودة التذكر

(سعاد) تعاود التذكر

المناقشة بين (سعاد وغسان) عند اعلانهما لرسالة لصحيفة السفير

تدخل (محمود وسعاد) تتذكر عند باب الغرفة

سفر (سعاد) إلى لندن

معرفة (سعاد) خبر اغلاق النار

(١٩٧٧) المقابلة الأولى مع ناجى فى جريدة السفير

خروج (ناجى مع سعاد) وحوارهما المشترك حول شخصية حنظله ومقابلة (غسان)

تواعدهما على اللقاء والذهاب إلى الحفل و(ناجى) يذهب إلى صيدا

سعاد وناجى يذهبان إلى حفل (ابو الفوارس)

الهجوم على بيروت وذهاب (ناجى) إلى طرابلس

إنتشار إشاعة بوفاة (ناجى) أثناء هربه من طرابلس

عودة (ناجى) سالما والحفل فى الجريدة لنجاته من الموت أو الاعتقال

القاومة المشتركة بين اللبنانين والفلسطينين ومشاهد العمل فى السفير ودار الاذاعة

الدمار الذى تعانى منه بيروت

(سعاد) تصطحب (ناجى) إلى مقر المقاومة وتظهر (لينا) وخطيبها (عارف)

قبول المقاومة لشروط وقف اطلاق النار فى بيروت و(سعاد) تبكى

(سعاد) تضمد جرح يد (ناجى) الذى كان يضرب زجاج الشباك بشدة رفضا لتوقف المقاومة

خروج المقاومة من بيروت

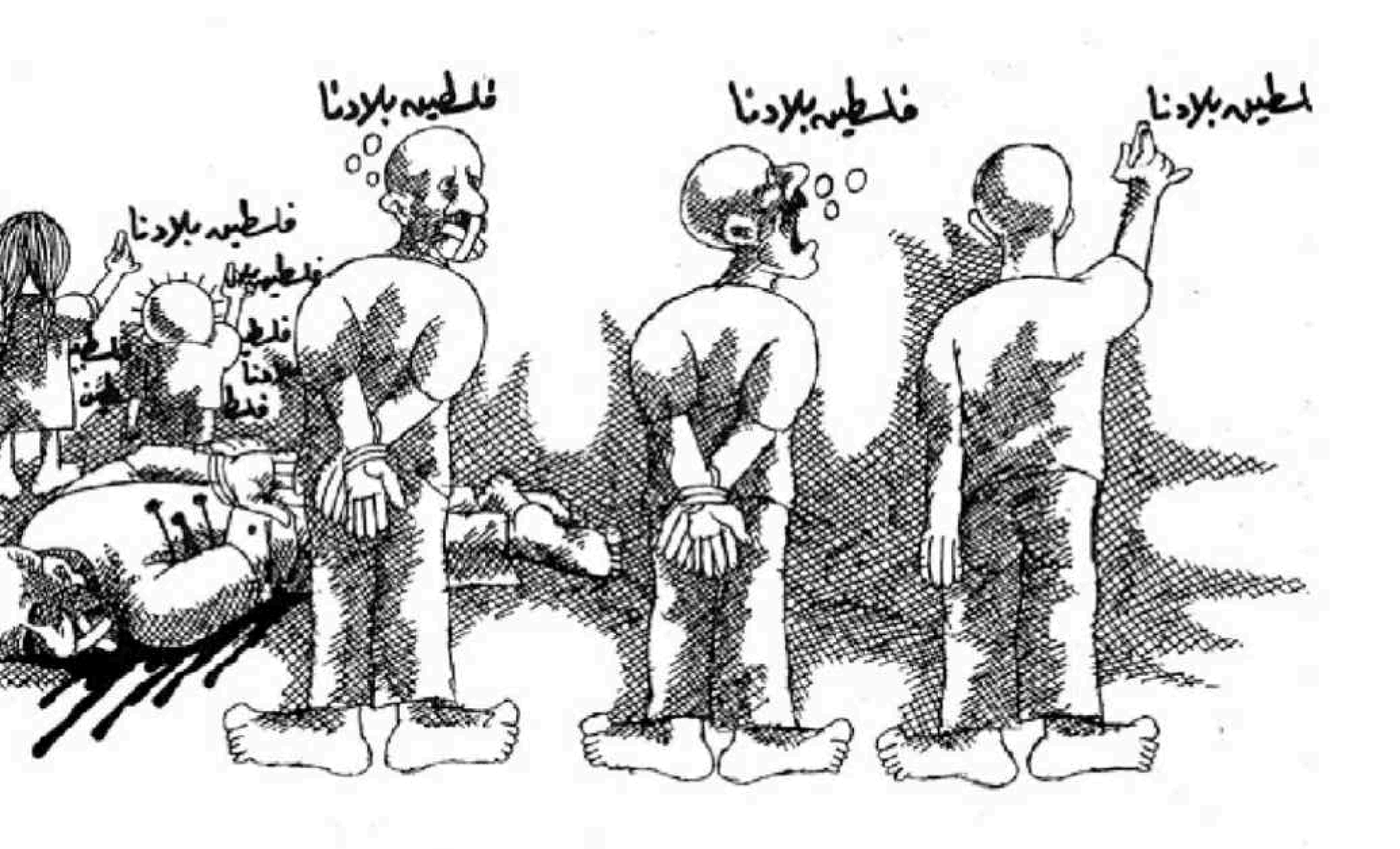
حاملين صورة الوطن فى العيون وندق ساريه علم فلسطين فى تراب الوطن وسنستمر (حاضر).

وكما هو مدون من تفريغ مشاهد السردالخاصة (بسعاد) ومن شكل (٦) الرسم البياني التالي فإنه يمكن ملاحظة النقاط التالية.

١- تتميز شهادة (سعاد) بالطول النسبى داخل النص السردى وتعتبر فى المرتبة التالية - من حيث احتوائها على قدر المعلومات - بعد ماتقدمه شهادة (ناجى العلى).

٢- تتخلل الشهادة مقاطع سردية أخرى فتمثل انقطاعا فى التوالى ولكنها تعكس مدى مايتمتع به الكاتب من حرية فى ادخال عناصر أخرى تضيف التنوع فى التشكيل الروائى. وهو مايؤكد ان جماليات التشكل لاتعتمد على التوالى السردى ولكن على تجليات التنوع مما يخلق مزيدا من الترقب والتشويق ويوسع من أفق بنية الشكل الروائى.

٣- وتبدأ الأحداث ويظهر تداخل (سعاد) فيمايلى بداية السرد بقليل وهو الوقت الذى تستغرقه وكالات الأنباء فى نقل خبر اطلاق الرصاص فى (لندن) إلى وصول إلخبر فى دار جريدة السفير ومعرفة العاملين بالجريدة ومن بينهم (سعاد) ثم سفرها إلى (لندن) ويؤجل ظهورها المباشر فترة وعندما يحين ذلك فإن ممارستها للحكى تتسم بالكثير من السرد التقليدى فهى تبدأ فى العودة واسترجاع الأحداث من عند ابعد نقطة فى ذاكرتها المشتركة مع (ناجى) وتعود إلى عام (١٩٧٧) عندما عمل (ناجى) معهم فى جريدة (السفير) وتتوالى الذكريات واحدة بعد أخرى فى نفس اتجاه الزمن من الأبعد حتى الأقرب ثم الأكثر قربا حتى اللحظة الراهنة حيث كانت تقف خلف باب الحجرة تتأمل من وراء الزجاج جسد (ناجى العلى).



لسطين بلادنا
فلسطين بلادنا
فلسطين بلادنا
فلسطين بلادنا

لقد افردت الدراسة جزءا غير قليل، وبشئ من التفصيل فى بحث بعض خطابات الحكى المختلفة داخل الخطاب الكلى للسرد ومن ملاحظتنا على تلك الخطابات نستطيع أن نكشف نوعين من صيغ الخطاب السردى.

أولا الخطاب المسرود:

هو ذلك النوع من خطابات الحكى والذى ينطلق من المتكلم/ الناطق بالحكى وهو يقف على مسافة –ما – تفصله عما يروى ويخبر. وهو يتوجه إلى مروى عليه سواء كان ذلك المروى عليه شخصية موجودة بشكل مباشر داخل الحدث أو إلى مروى داخل بنية الخطاب السردى، مروى عليه مفترض.

ويمكن أن يكون الخطاب المسرود ذاتيا عندما يكون حديث المتكلم الناطق بالحكى إخبارا عن ذاتيته أو حول ماحدث له فى زمن مضى أو هو يحدث نفسه ويخلو إلى ذاته. وهو فى كل الأحوال على مسافة مقدرة من الزمن هى تفصله عن زمن ماحدث وماينطق أو يخبر به ويكون الإسترجاع والتذكر نموذجيا لذلك الخطاب المسرود فكل ما رأيناه من استرجاعات لـ (ناجى) لأحداث النكبة والهجرة إلى الأردن أو لبنان والعمل فى الكويت ثم فى جريدة السفير هى من نوع إلخطاب المسرود. وتأتى خطابات (سعاد) و(أبو ناجى) فى نفس المرتبة والنوعية فى التصنيف فيما عدا أجزاء سوف نتعرض إليها فى الفقرة التالية عند الحديث عن الصيغة الأخرى من صيغ خطاب الحكى .

ثانيا الخطاب المعروض:

وفيه يكون المتكلم/الناطق بالحكىفى حوار مباشر مع شخصية حاضرة تتلقى دون وسيط ودون تدخل أطراف أخرى ودون الحاجة إلى متحدث أو راوى ينقل لنا شكل ذلك الحكى أو نصه. وهذا الخطاب المعروض يمكن أن يكن ذاتيا وذلك عندما يتكلم المتحدث مع ذاته تعليقا أو تفسيرا– ليس على حدث وقع فى الماضى ولكن – على حدث يباشره الآن وتقع أحداثه مباشرة. وقد يكون مثال حديث (جان لوى ترينيتّان) مع نفسه وهو يقود السيارة عقب فوزه فى سباق باريس مونت كارلو فى فيلم (رجل وأمرأة) وهو يعقب على كلمات حبيبته (آنوك ايميه) والتى ارسلت له تلغراف تهنئة بالفوز .

ويتساءل عن معنى أن تكتب امرأة إلى رجل وتقول (أحبك) ثم يناقش نفسه كيف سيلتقى بها عندما يصل ثم نراه وهو يواصل ترتيب الأحدث فى عقله أثناء القيادة والفيلم من اخراج (كلود ليلوش).

كما يمكن أن يضاف إلى ذلك النوع حديث المتكلم/الناطق عندما يخبر المتلقى بشئ أو يحدث عن طريق السرد أوالعرض ويحتفظ بنص كلام الغير وهو ماتسميه (دوريت كوهن) بالحديث أو المنولوج المستعاد والمونولوج المروى. ومثال ذلك هو الحكى الذى تقدمه (سعاد) وتنقل فيه نصوصا كاملة للحوار المنقول عن شخصيات مثل حوارها مع (غسان) فى المستشفى أو مع زملائها فى الجريدة أو لقائها مع (غسان) فى الكافيتريا وعرض (غسان) المغرى بثلاثين ألف فرنك وشقة ومحاولة تأثيره عليها والضغط بقصة الحب القديم بينهما وعلى نفس النهج يمكن تفسير كثيرمن مقاطع السرد فى رواية (أبوناجى) وحتى فى أجزاء مستعادة من رواية (ناجى) التى تعتمد كليا على الشرود ومحاولات الاسترجاع.

ورغم أن هذا التقسيم حديث جدا فى الظهور إلى ساحة التنظير النقدى فإنه – من وجهة نظر الدراسة– مازال فى حاجة إلى الكثير من الفحص والتمحيص والإضافة.

وتستطيع الدراسة أن تقدم نوعا ثالثا من أنواع صيغ خطابات الحكى. صحيح أنها محأولات قليلة وشحيحة فى مجال الفن السنيمائى ولكن رغم ذلك تستحق التأمل والتوقف أمامها. وهى على قلتها وتواترها تشكل مركبا فنيا شديدالخصوية جدير بلفت الانتباه. ومن أمثلة ذلك فيلم "بيروالمجنون" إخراج الفرنسى (جودار) حيث يقوم البطل وأثناء تدفق السرد بالتعليق على مايجرى من أحداث ثم يمارس التدخل المباشر فى تغيير مجرى الحدث.

وكذلك فى فيلم "ذات مساء ذات قطار" إخراج الفرنسى البلجيكى (دوفييه) وفيه يعاد ترتيب الاحداث أكثر من مرة أمام المشاهد. وكذلك فيلم "العام الماضى فى مارينباد" إخراج (جان جنييه) وفيه تذوب الفروق القاطعة على حدود الزمن بين ماهو ماضى وماهو مستقبل. وفى السينما العربية يمكن لنا رصد بعض المحاولات مثل فيلم (مدكور ثابت) "حكاية الأصل والصورة" والذى ستفرد الدراسة قسما خاصا لمناقشته فى مرحلة لاحقة وكذلك فيلم "عرس الجليل" اخراج الفلسطينى (ميشيل خليفى). حيث يأتى مشهد البداية مركبا من مجموعة من مشاهد تبدأ بموافقة الحاكم العسكرى على إعطاء تصريح بإقامة حفل العرس بعد مواعيد حظر التجول. وعندما ينصرف الأب راجعا إلى أسرته مستقلا الأتوبيس فإنه يرى داخل الحافلة ويعرض علينا المؤلف مجموعة من المشاهد تدور كلها فى عقل الرجل مستبقا الأحداث، وقبل وصوله إلى قريته وتعاد تفاصيل ووقائع ماسوف يدور عقب رجوعه من ردود أفعال ومشكلات وأحداث وهو مايدفعنا فى الدراسة إلى القول

بوجود صيغة أخرى إلى ماسبق من صيغ وهى صيغة تجتهد الدراسة في عنونتها بمصطلح تأمل أن توفق في إختياره وتراه تحت العنوان التالي.

"خطاب السرد المعروض"

"وإن صح التعبير عن المصطلح الذى تقترحه فإنها تراه نوعا من إلخطاب حيث يمتزج العرض بالسرد فى خطابات الحكى وقد يتم نقل نصوص الحوارات والمحافظة عليها كما هى أو يتم نقل روحها ومعناها مع اعطاء بيانات الجو المحيط بالحدث مثل المشاعر والانفعالات".

وعند هذا القدر ترى الدراسة أنها مهدت الطريق وفتحت الباب أمام سؤال مؤجل حان وقت الإجابة عليه وهو قضية الراوى الذى يتحمل عبء السرد والذى يعين صيغة الخطاب المحكى ويرصده من موقع هو أيدولوجى فى الأساس - وهو عبارة موجزة تلخص الأمر على النحو التالى من يرى؟ وماذا يرى؟ وأخيرا كيف تتم الرؤية؟ .

وذلك مع عدم نفى المستويات الأخرى التعبيرية النفسية واللغوية. كما أن الدراسة ليست بصدد تلخيص التطور الحادث في مجال النقد ولكنها تشير فقط إلى الانجاز الواضح لمجهودات المشتغلين فى البحث النقدى والتى أسفرت عن توفر أدوات جديدة ومعايير أكثر دقة فى فهم النص السردى. وانطلاقا من الاطار النظرى لهذا البحث فإن الدراسة تقترح ماتحسبه مساهمة ضئيلة فى اتجاه تطوير المشروع النقدى. وبحسبان كل الرصيد العظيم للإنجاز النقدى الجديد والذى هو فى مجمله ركيزة الانطلاق لهذه الدراسة فإن ماتطرحه الدراسة مشاركة فى قضية الراوى تقع على النحو التالى حيث ترى أن تجليات الراوى داخل النص السردى يمكن أن تصنف إلى نوعين من الرواة (راوى مشارك أو غير مشارك).

١- الراوي المشارك:

وهو ذلك الراوى أو الشخصية الموجودة فى ميدان الحدث والتى يكون لحضورها وقت حدوث الواقعة وشهادتها عليها وتتوفر لها القدرة على الفعل وتبدى من الأقوال الأفعال مايجعل حضورها ضروريا فى دفع الحدث وتطويره. وقد يقتصر وجودها ومشاركتها على الحضور فقط بالعيان والمشاهدة دون الفعل ولكنها تحتفظ فى كل الأحوال بمشاعرها وأحاسيسها والتى قد تخرج فى لحظة تالية أو تستعيدها بعد سنوات.



٣-راو غير مشارك:

وهو ذلك الراوى الذى يحمل عبء الشهادة وينطق بالرواية ويتحدث عن الوقائع دون أن يجسد فى شكل ودور شخصية ماداخل نسيج النص السردى فهو دائما غائب عن ساحة الاحداث وغير فاعل فى وقت حدوثها فهو "وسيط للراوى وحامل لأفكاره"(١) وإن كان بعض الباحثين يذهبون إلى إمكان تشخيص وسيط الراوى فى بعض الأحيان(٢) .

إن هذا الطرح الذى تقدمه الدراسة كمساهمة فى المشروع النقدى والذى تعتمد فيه على آراء (أوسبنسكى وجنيت وميك بال وشلوميث كينان وآخرين) قد يكون محاولة لفض الاشتباك الناشئ عن اشكالية سطوة وذيوع بعض مصطلحات النقد السينمائى القديم والتى لم تعد قادرة على تقديم العون إلى المهتمين بالفن السينمائى، فضلا عن جموع المشتغلين بالبحث النقدى مثل القول بوجود "كاميرا ذاتية وأخرى موضوعية". والقول "بالممثل أو الشخصية عن الكاميرا" وغيرها من مصطلحات النقد القديم والتى لم تعد صالحة لتفسير كثير من القضايا النظرية والمعالجات التطبيقية. وحتى لايكون حديثنا تزيدا حول ماهو حادث أو تكرار لما سبق وناقشناه فى أجزاء سابقة حول افتقاد النقد السينمائى إلى ممارسات حديثة مزودة بأدوات نقدية علمية تواكب ماهو حادث من حولنا فلقد أضفنا ماقد يشير إلى كم الفوضى النقدية الشائعة، والتى توصف مدى حاجة القارئ فضلا عن الناقد إلى تجديد وتطوير فى النظرية النقدية ليعود للمصطلح دلالته الصحيحة ومعناه الواضح ولكى تنتهى العبارات المبهمة والأفكار الضبابية(٣) .

---

(١) Mieke, Bal, "Narratology", OP.Cit, P. (119).

(٢) Shlomith, Rimmon-Kenan, "Narrative Fiction" OP.Cit., P. (104).

(٣) تكتب المحررة الفنية للعدد الاسبوعى من جريدة الوفد تقول "فى حلقة السبت الماضى قدمت درية شرف الدين والمخرج طلعت محمد ... الفيلم الفرنسى "رجل وأمرأة" وهو من انتاج الستينات وقد حقق نجاحا جماهيريا واضحا وكان نموذجا عذبا للسينما الرومانسية، ورغم أن فرصة "كلود ليلوش" قد استخدم مدرسة جديدة أو كانت كذلك فى الستينات إلا أن المشاهد العادى قد استوعب الفيلم وتفاعل معه... والمثير للدهشة أن موضوع "رجل وامرأة" لايعتمد على حدوته بالشكل التقليدى الذى تعودت عليه السينما المصرية. وانما هو حالة من الحب والشجن النبيل... بمعنى أن الفيلم لايقدم الا شحنة هائلة من المشاعر والقليل من الاحداث... (ماجدة خير الله، ص١١ عدد ٥٢٤ يوم الخميس ١٢ مايو ١٩٩٤).

وتخلص الدراسة من استعراضها للنص السنيمائى (ناجى العلى) إلى تجليات الراوى أومايشكل الرؤية السردية داخل العمل حيث يتناوب عليها عدة رواة يمكن تشخيصهم وتسميتهم من خلال حضورهم وتفاعلهم بالحدث. ويمكن تتبع أفعالهم فى تطوير عملية السرد، كما يمكن دراسة ردود أفعالهم على المستوى الحركى والنفسى من خلال المشهد المروى ولقد رصدت الدراسة مشاهد السرد لكل شخصية وبينت بالرسم المعالجات السردية أثناء قيام الشخصية بالحكى.

لكن تظل هناك مشكلة أساسية تتمثل فى تلك المشاهد التى تسرد على الشاشة دون إسناد وتفتقد لوجود راوى مشارك يتم الاسناد إليه وتعتمد شهادة. وبالرجوع إلى (شكل ١) سوف نجد المساحة السردية منذ بداية عرض الفيلم وتشمل ماقدمته الدراسة على أنه البداية الأولى وكذا البداية الثانية وحتى مشهد نقل (ناجى العلى) إلى المستشفى خالية من الاسناد السردى ولايوجد راو مباشر ومشارك فى الفعل ولكن لما كان كل سرد لابد له من سارد فإن مسئولية النطق بالرواية والأخبار عما حدث تعود إلى ذلك الوسيط الذى يقع خارج الحكى ويفوض من جانب الراوى بمهمة الاخبار. وعند تحليل دور ذلك الوسيط والذى يبدو مما يتوفر له من معلومات وقدرة فائقة فى الالمام بالتفاصيل مثل قدرته على الانتقال من المراعى الموجودة فى التلال خارج قرية (الشجرة) ورجوعه السريع إلى القرية والدخول إلى المنزل ثم التنقل بحرية خارج المنزل والذهاب إلى حيث الهجوم اليهودى على السكان والعودة إلى (ناجى)...إلخ.

ثم فى ذهابه مرة أخرى إلى (لندن) وقيام الراوى بسرد مايدور بين (ناجى) وزوجته وقيام ذلك الراوى بتتبع مسار (ناجى) خارج المنزل وركوبه للعربة فى لحظة اطلاق الرصاص ونقله إلى المستشفى كل ذلك يعود إلى راو كلى المعرفة تتوفر له مزايا ومعلومات وقدرة على السرد تفوق كل قدرات الشخصيات منفردة أو مجتمعة معا.

وتأتى الصيغة السردية الثالثة فى شكل المونولوج الطويل والذى ينطق به (ناجى) أثناء سير العربة فى طريقة من المنزل إلى الجريدة. والحكم السريع على ذلك المونولوج هو نسبته المباشرة إلى (ناجى) خاصة وأن صوت (ناجى) وصورته وتطابق وتزامن حركة الشفاة مع نص الكلام تجعلنا نصدق ذلك الاسناد وتلك النسبة.

ولكن تلك المشاهد السردية سبق وأن أوردت الدراسة مايثبت نسبتها إلى وسيط للراوى والذى بينت الدراسة أنه هو ذاته الراوى كلى المعرفة وبناء على ماتقدم فإن

هذا المقطع السردى هو من نوع المونولوج المروى والذى يستعاد بواسطة راو خارجى وليس بواسطة (ناجى).

ونفس القول ينطبق على المونولوج الأخير الذى يتم النطق به منسوبا إلى صوت (ناجى) وتظهر بعض أجزاؤه على وجه (سعاد) وهى تبكى ويظهر الجزء المتبقى على مشاهد لأطفال الحجارة فى نهاية الفيلم.

ويطل وجه المؤلف والمخرج واضحا رغم محاولتهما للتخفى وراء صيغ للحكى. فخطاب المؤلف ونبرة صوته تأتى فى بعض الأحيان غالبة على محاولات الخفاء والاختباء خلف إحدى الشخصيات.

كما أن التحليل اللغوى للصيغ داخل جمل النص من خلال البناء الصرفى والنحوى للنص وليس البناء الوظيفى سوف يكشف لنا بالضرورة وجود شخصية المؤلف والمخرج فى صراحة ووضوح. غير أن ذلك الموضوع يخرج بالدراسة عن دائرة اهتمامها ومجال بحثها.





الغارات الإسرائيلية تنشر الموت والرعب

التشكيل المكانى

يتوفر للنص السينمائى تشكيلة فائقة التنوع من مفردات المكان وتتباين عناصر المكان وتختلف فيمابينها وتتراوح أماكن السرد فيما بين المشاهد الريفية لقرى فلسطين ومشاهد الصحراء فى زمن الشتات والهجرة إلى مشاهد المدينة العصرية.

وهذه الأخيرة، المدينة العربية ذات النمط الحديث من العمارة والطرقات إلى جوار المدينة الأوروبية والتى تمثلها منطقة شبه ريفية من ضواحى العاصمة البريطانية (لندن).

غير أن كل هذه المفردات على قدر ثرائها فى التنوع والاختلاف لاتحظى كثيرا بالتأنى الواجب فى إبراز ملامحها وتأمل إبرز خصائصها. ويحتل الريف الفلسطينى جملتين وصفيتين فقط تأتى الأولى فى مشهد البداية حيث يقوم الطفل (ناجى) بحراسة قطيع الأغنام فوق ربوة تطل على مبانى القرية. فالوصف هنا يختزل إلى الحد الأدنى الذى يكفى فقط للإخبار دون تأمل العناصر المكانية أو إبرازها ويكتمل الوصف بمشهد تزداد فيه الجرعة الوصفية حيث يتم استعراض كثير من التفاصيل الخاصة بأصحاب المنزل وبعض الممارسات اليومية المنزلية.

إن طغيان عنصر التوالى والتعاقب الحدثى من خلال الأخبار يهدر تماما كل عناصر التشكيل المكانى فى مرحلة التشرد والشتات ورغم الثروة الهائلة التى تشكلها عناصر المكان فى المبانى العشوائية التى لابد وأن تكون قد نشأت فى مرحلة إنشاء ونمو المخيمات الا أن السرد السينمائى يتجاهل ذلك لصالح التوالى الحدثى.

وتأتى مشاهد الدمار الذى حاق بالعاصمة اللبنانية زاخرة بزخم هائل من المفردات وتبدو بشكل جميل تفاصيل الخراب والدمار مع دراسة متأنية لتفصيلات مدروسة تصف عناصر الحياة وسط الحرائق وانهيارات الأبنية مسجلة شراسة الصراع من أجل البقاء ومقاومة عناصر الفناء.

فالمكان ليس هو مجرد الموقع الجغرافى أو الموقع الذى يربض فى ساحته الممثلون أو يتجولون بداخله. وليس أيضا مجرد التخوم والحدود والخطوط الفاصلة بين مواضع من المكان.وأخيرا ليس هو الشكل والأبعاد والمسافات الرياضية للبعد أو للقرب بالمعنى الفيزيقى لحساب المسافة والبعد. صحيح أن كل ماتقدم من مفردات تساهم فى خلق المفهوم العام للمكان لدى الشخصيات ولكن الأهم من كل ذلك هو ماينطبع فى خيال ووجدان المتلقى من أحاسيس ومشاعر. وهذه الأحاسيس

والمدركات تكون دائما فى علاقة جدلية، بين ماهو معروض أمامنا وبين قدرتنا على التلقى. والتى ربما تكون أحاسيس ومشاعر وردود أفعال الشخصية إزاء المكان.

وبالتالى فمن المهم دائما أن تختبر كل امكانات تشخيص المكان وأى مفردات أو أركان هذا التشخيص المكانى وتجلياته وبنية تشكيلاته هى الماثلة أمامنا.

وعناصر التشخيص المكانى يمكنك إحصائها فى:

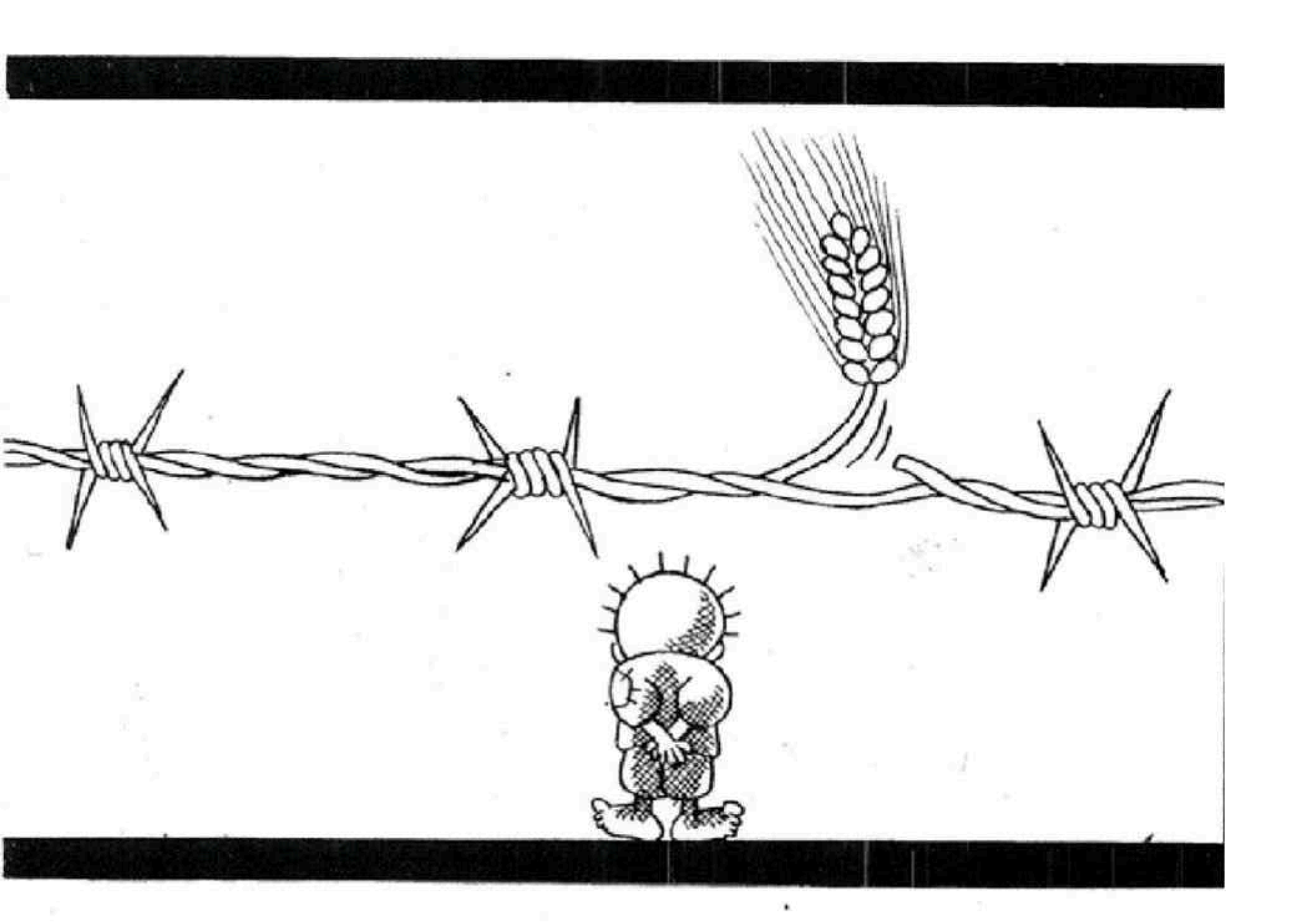
أ- مايمكن رؤيته من مفردات المكان.

ب- مايمكن سماعه داخل المكان.

جـ- مايمكن الاحساس به أو الايحاء بالاحساس به والتى قد تصل إلى حد إبراز نوعية الملمس من نعومة أو خشونة يكون عليها المكان. وبالطبع فإن المكان يمكن أن يخدم الحدث السردى بواسطة إحدى الطريقتين التاليتين:

١- أن يصبح مجرد الاطار الذى تدور فيه الأحداث ومن ثم فإن زخم التفاصيل وكثرتها أو شحها وندرتها لاتصبح ذات أهمية كبيرة فإنها تمثل شكل ومحتوى الاطار. وبالتالى فإن أى قدر من تفاصيل المكان يصبح كافيا للتعبير عن هيئة ذلك المكان. وهو ما تلاحظه الدراسة على الجزء الأكبر من فيلم (ناجى العلى) . فقرية (الشجرة) ومساكنها ومزارعها وتلالها ومراعيها تختزل إلى الحد الأدنى والضرورى. بل إن فلسطين كلها يوحى بها ويرمزإليها من خلال تلك التفاصيل الشحيحة والتى لاتعطى تميزا أوخصوصية لقرية (الشجرة). فالقرية لاتزيد عن تفاصيل منزل واحد والساحة الخارجية لنفس المنزل ثم بضعة طرقات ضيقة تحيط بها صفوف من المنازل لا ترى إلا من الخارج فقط. وعلى هذا القدر من الوصف تتساوى قرية (الشجرة) مع غيرها من القرى بل لايمكن تميزها عن قرية ريفية أخرى فى لبنان أو سوريا أو مصر أو المغرب. ويتكرر نفس الشئ فى حالة مخيم التهجير حيث يكون المخيم مجرد تجمع لمجموعة من سكان الخيام ويظل الأمر مجرد مكان بلاملامح. قطعة ساكنة من المكان الخلفية ومساحة خالية تشغلها بعض الأحداث.

٢- أن يكتسب المكان دورا أكبر مماسبق فيتحول إلى معنى ويصبح موضوعا ذا طابع خاص ومميز. ويتجلى المكان كفكرة وكموضوع ويفرض على المشاهد وجوده بالكامل والمؤثر بكل تفاصيله وحكاياته وكأنه هو موضوع التشخيص



ذاته من أجل ذاته. وهنا يرتقى المكان من مجرد كونه خلفية أو ساحة للحدث إلى أن يتحول فيصبح كيانا فاعلا ومؤثرا فى الحدث ومشاركا فيه بدلا من كونه مكان وقوع الأحداث. وهو مايتجلى بوضوح فى المشاهد التى تدور فى (بيروت). فالمكان الذى يحيطه الدمار وتحاصره فى قسوة الدبابات الإسرائيلية. وكل تلك النيران والإنفجارات المحيطة بزوايا المكان وأبعاده. ثم حالة الإصرار والصمود والحياة التى مازالت تدب وسط حطام البنايات والعمائر تعكس التحدى والرغبة فى البقاء ومواصلة الحرب ضد العدو الاسرائيلى. فالمكان هنا يمارس تأثيراته على مسار الحكى. بل يمكن القول بأن المادة الحكائية تصبح عاملا مساعدا وفى خدمة التعبير عن المكان وتشخيصه. وتتحول الحقيقة التى تقال خلال الحدث بأن ذلك الشئ قد حدث هنا إلى نفس مرتبة الأهمية التى تخبرنا بها الحكاية كيف وقع ذلك الفعل هنا والنحو الذى جرت عليه الأحداث والوقائع. وبالطبع فإن الرجوع إلى الرسم التخطيطى لفيلم (ناجى العلى) لوحة رقم (١) وكذلك لوحة رقم (٦) سوف يفسر لنا من خلال أحداث (بيروت) والغارات المستمرة وكذلك المشاهد التى تدور فى المخبأ وقت وقوع الغارة. والمشاهد التى تعقب ذلك عن البحث عن منزل القابلة (الداية) لمساعدة المرأة الحامل. وأخيرا مشاهد القبض على المئات وإعتقالهم جماعيا والتصفيات الجسدية للعناصر القيادية وغيرها تجعل من المكان قطعة حية من مسار الحدث. فلقد صار المكان موضوعا للتمثيل وليس مكانا للتمثيل، ذلك أن تكوينات هذا المكان ومفرداته هى التى وفرت وساعدت الأحداث على أن تقع على ذلك النحو. ودفعت مسارات الحكى إلى تلك النتائج. أما فى الحالة الأولى فإن المكان ظل مجرد خلفية تحيط بالأحداث والوقائع. وشتان مابين مستويات الإدراك الحسى وردود الأفعال النفسية عند الملتقى فى كلتا الحالتين.



فنان السينما (أورسون ويلز)

ثانيا. النص السنيمائى "المواطن كين"

مدخل:

"من بين كل أفلام السيرة الذاتية لتلك الفترة يكون فيلم (المواطن كين) هو أكثرها أهمية وشهرة... ويستحق التقدير لصيغته المبتكرة فى بناء الفلاش باك"

Maureen, Turim, "Flash Backs in Film", New York: Reutledge, P. (112), 1989".

(المواطن كين) "هو أفضل فيلم على مر العصور".

فى استفتاء مجلة "سايت آندساوند" "Sight & Sound (Winter 1971)" لاتوجد أى مبالغة أو تهويل بشأن شهرة المواطن كين""أندريه بازان"

"يعاد اختياره بوصفه من أفضل الأفلام التى ظهرت حتى الآن"

"Oxford Companion To Film" London: 1976"

" فى عام ١٩٥٨ أجمع النقاد على اختيار فيلم "المواطن كين" كأفضل فيلم فى تاريخ السينما ويتكرر ذلك بصفة شبه دائمة"

Film Encyclobidia

"فى الستينات برز فيلم (سارقوا الدراجات) بوصفه أفضل فيلم حسب استفتاء مجلة "الصوت والصورة"، ولكن سرعان ماعاد فيلم (المواطن كين) مرة أخرى للصدارة. Eric Rhode, "Ahistory of the Cinema", P. (287)

يظل فيلم (المواطن كين) مستحوذا على بؤرة الاهتمام لدى مختلف نقاد السينما، محتلا لموقع الصدارة بين كتابات المتخصصين، محورا لعديد من البحوث والدراسات الاكاديمية. فمنذ عام (١٩٤١) وحتى اليوم تفرد له العشرات من الكتب والدراسات، التى تحوى بين دفتيها لاشئ سواه. وهو مادة ثابتة فى كل المراجع بمختلف اللغات. يثير اهتمام الباحث المتخصص، وتتفتح له شهية الفيلسوف(١).

---

(١) كتب عنه الفيلسوف الفرنسى (سارتر) دراسة نشرت فى مجلة الشاشة الفرنسية عام ١٩٤٨.

Eric Rhode, 'A History Of Cinema", OP.Cit, P. (533).

وتتعدد المعالجات النقدية وتتنوع الدراسات الحديثة فى مجال التفسير والتأويل بحسب الأحوال الفكرية لأصحابها من منطلقات جمالية وماركسية وسيكولوجية فرويدية واجتماعية بل ودينية، فالبعض يفسر فيلم (المواطن كين) بوصفه "محاكاة لمأساة المسيح"(١) وتعالت التأويلات المسيحية للفيلم. وفى فترة الستينات أنتشر تعبير أو مصطلح "نمط المواطن كين" عند الحديث عن بعض الأفلام حتى أنه أصبح شائعا القول بسيطرة تأثير (أورسون ويلز) على أفلام منتصف الستينات والتى قيل عنها حقبة المواطن كين. ويدخل "المواطن كين"(٢)، مع غيره من كلاسيكيات السينما، مادة دراسية فى معظم المعاهد السنيمائية. وهكذا تبرز أهمية دراسة وتحليل النص السينمائى لفيلم (المواطن كين).

غير أن هناك أهمية أخرى ومن نوع خاص، ونعنى بها تلك الرابطة الوثيقة التى تمتد فيما بين فيلم (ناجى العلى) وفيلم (المواطن كين) والتى تعطى للدراسة شكلا متناسقا وبنية متوافقة. ويلتقى فيلم (ناجى العلى) "والمواطن" فى محاور متعددة وتنعقد فيما بينهما مجموعة من أوجه التشابه والمماثلة.

١- فكلاهما يعتمد على أسلوب غير مألوف وصياغة أو شكل مغاير لما هو سائد وتجرى به الحال فى السينما السائدة ومجمل الأفلام التجارية الشائعة.

٢- ويدور الفيلمان حول شخصيتين رحلتا عن الحياة بعد تواجد مفعم ومتأجج بالقرار وبالأفعال وحضور ملئ بالحيوية والنشاط.

٣- يعتمد الفيلمان على فكرة اعادة رسم بورتريه للشخصية من خلال ماتقدمه ألسنة وتقارير وذكريات أطراف أخرى عاشت بالقرب من الشخصية المراد صياغة سيرتها الذاتية.

٤- يلتقى الفيلمان حول اشكالية تعدد روايات الشهود حول الشخصية. وفى الوقت الذى يتبع فيه فيلم (ناجى العلى) أسلوب التداعى الحر أحيانا والشرودالمقصود فى أغلب الاحيان فإن أسلوب (المواطن كين) يخضع لشكل التحرى وللإستقصاء العمدى من جانب فريق من الباحثين ينقبون عن خفايا الشخصية

---

(١) Ian Jarvie، "Philosophy of the Film - epistemology, Ontolgy Aesthetics", Newyork: Routledge, 1987, P. (283-454).

(٢) Eric Rhode, OP.Cit., P. (593).

الحقيقة – لسلوك وأفعال الشخصية.

٥- تظهر الشخصية المحورية على الشاشة حية في راهنية زمن بدء السرد حيث يرى (تشارلز فورستر كين) على سرير المرض وقبل لحظات من وفاته. بينما تمتد مشاهد تواجد (ناجى العلى) حيا فتشمل لقطات في منزله وأخرى في السيارة ثم الشارع ولقطات الاغتيال وباقى اللقطات الخاصة بوجوده في غرفة العناية المركزة غائبا عن الوعى.

٦- يغطى كلا الفيلمين مسافة زمنية طويلة في حياة كل شخصية عبر مراحل سنية مختلفة. ويصل المدى الزمنى في فيلم (ناجى العلى) الأعوام مابين (٤٨-٨٧) ٣٩ عاما، و٧٥ عاما في (المواطن كين) هى زمن القصة ويكون زمن السرد أسبوعا أو أقل وحوالى الشهر في فيلم (ناجى العلى) ويكون بدء التعرف على شخصية "ناجى" عند عمر يناهز العشر سنوات أمام "كين" فيبدو في طفولة مبكرة جدا عند بدء تعرف المشاهد عليه.

الرواية بالتفويض: قضية البحث عن الدلالة:

من الواضح أن الاجماع معقودا لفيلم (المواطن كين)، حول مدى أهميته في تاريخ السينما، وريادته في ابتكار واستحداث أدوات وحيل تعبيرية لم يسبقها أحد إليها. مثل شحن الصورة أو اللقطة الواحدة داخل المشهد بكثرة متباينة من العناصر المرئية -ثابتة ومتحركة- الأمر الذى يعزز من وهم عمق المجال داخل الصورة. والإجماع معقود أيضا بشأن تصنيفه ضمن قائمة أفضل مائة فيلم، وقائمة أحسن عشرة أفلام...الخ. وهذا الاجماع يمتد مرة ثالثة -الى- الشكل السردى للفيلم. وتجمع كل المراجع، على القول بأن النمط السردى (١)"Type of Narration" يعتمد على وسيلة قص توظف أسلوب العودة إلى الماضى أو "الفلاش باك" حيث تقوم مجموعة من الشخصيات بتقديم شهادات متباينه في مضمونها ومقاصدها وتفسيرات مختلفة حول نفس الشخصية أو ذات الحدث" (٢) أو أنها نظام من الأزمنة المتداخلة لذكريات بعض معاونى كين" (٣)

(١) Wayne C. Booth, "The Rhetoric of Fiction", OP.Cit., P. (149-163).

(٢) David Robibnson"World Cinema" London: Eyre Methuen, 1987 (240-241).

(٣) (Eric Rhode), OP.Cit., P. (388-389).

وبعض المراجع تصف هذا النمط من السرد فتقول "إن ابرز مايبدو فى بناء السيناريو هى مجموعة من الذكريات التى لاتعتمد على التسلسل الزمنى(١)

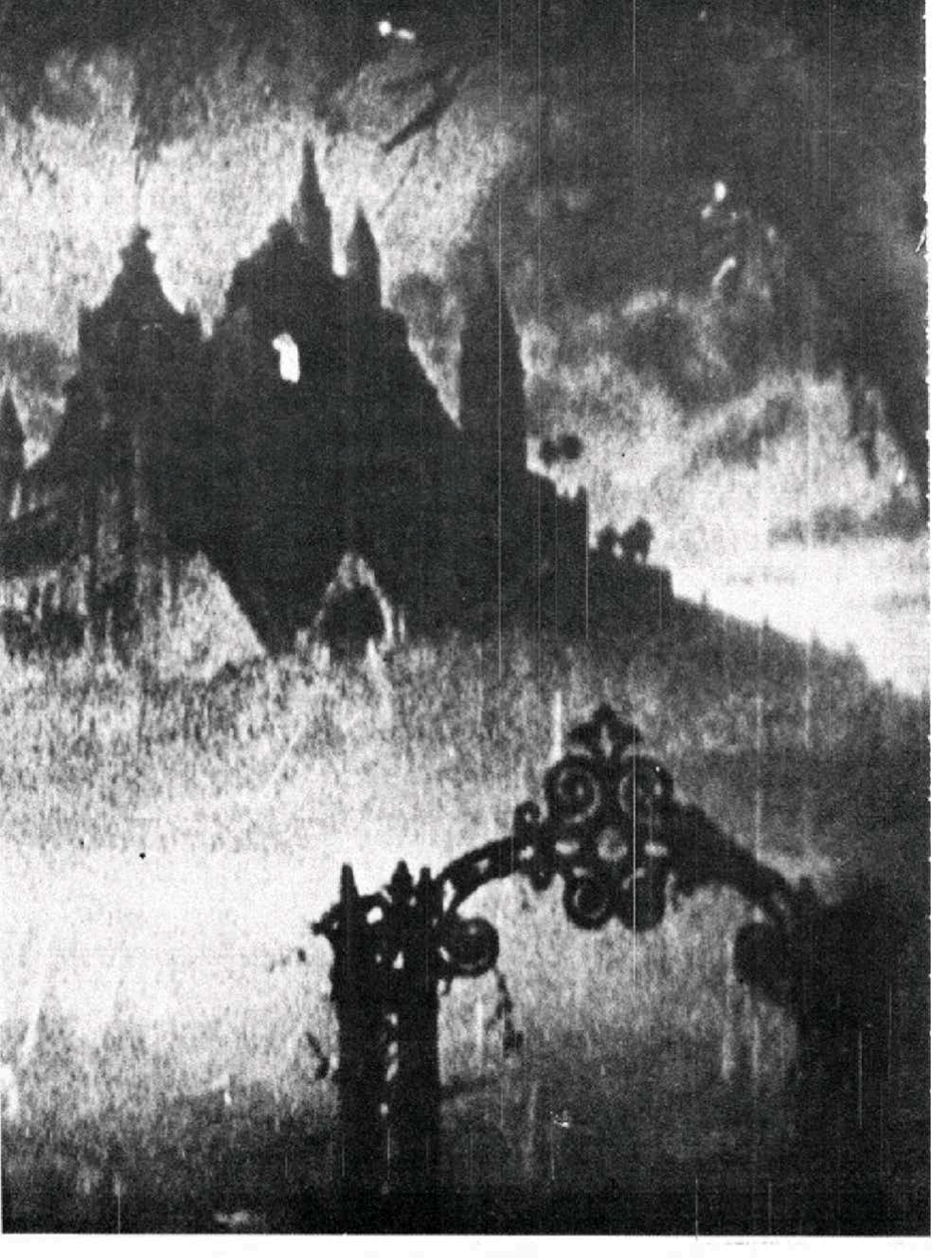
وكل هذه الآراء – مجرد عينة لما هو وارد فى عشرات المراجع – تجتمع عند فكرة توظيف (الفلاش باك) من خلال استرجاع أحداث الماضى من منظور أربعة شخصيات وقع عليها الاختيار من بين العديد ممن التقوا أو عملوا مع "كين" لكن تظل الشخصيات الأربع، هى الأقرب، من الشخصية المحورية فى فيلم (المواطن كين). وحيث يتم مقابلتها بواسطة طومسون (Thompson) للكشف عن ملامح شخصية (كين).

غير أن الدراسة تتحفظ كثيراً حول ذلك الاجماع الذى يذهب إليه النقاد وكذا العديد من المراجع فالتطور الحادث فى مجالات النقد والخاصة بتحليل الخطاب الروائى والدراسات الخاصة بتحديد دور الراوى داخل النص السردى منذ أوائل الستينات عندما قدم (بوث) كتابه العمدة "بلاغة السرد" وما أعقبه من أبحاث ودراسات قد بلور علما جديدا هو "السرديات". وهو مايجعلنا نرفض النتيجة التى يتمحور حولها اجماع تلك الكتابات التى مازالت تعتمد الآراء القديمة ولم تلاقحها وتثريها بماهو جديد فى النقد. وهنا يمكن للدراسة أن تطرح ماتراه تطويرا أو حتى بديلا عن وصف النمط السردى المستخدم فى "المواطن كين".بأنه مجموعة من الاسترجاعات / فلاش باك(٢) . وتقترح الدراسة تطويرها على النحو الذى نفصله بعد قليل، حيث أن تعبير (فلاش باك) لم يعد قادرا على الوفاء بالمعنى الحقيقى لكشف وقائع حديث فى الزمن الماضى.

---

(١) Liz-Anne Bawden, "Oxford Companion To Film", London: Oxford Press, 1976 P. (141).

(٢) David Bord Well & Kristin Thompson, OP.Cit., P. (63).



قلعة زانادو حيث يسكن كين

وقبل أن تقدم الدراسة ماتراه بمثابة اقتراح أو تعديل فى خصوص ما اتفق عليه نقاد السينما حول اسلوب السرد من خلال الفلاش باك.

فإنه من المنطقى أن تتعرض الدراسة فى شئ من الإيجاز إلى تقديم ملخص واف للحبكة السينمائية. وهذا الملخص يعتمد على تفريغ شريط الفيلم كما يعرض على الشاشة.

يبدأ الفيلم بصورة بوابة حديدية ضخمة يعلوها حرف (K) دلالة على اسم صاحب الضيعة والقصر "كين" والذى تستعرضه الكاميرا من الخارج فى لقطة متابعة بجوار سياج مرتفع من السلك. وتتوقف الكاميرا أمام لافتة مكتوب عليها بالإنجليزية (ممنوع الدخول No Trans Passing). وتظل الكاميرا بالخارج غير قادرة على اجتياز السياج ولكن يتم الاقتراب تدريجيا ثم اختراق السياج بواسطة العدسة (التلى فوتو) بحيث يبدو القصر كله غارقا في الظلام. ولاترى سوى غرفة واحدة بالدور العلوى تظل مضاءة ثم يطفأ النور وتصمت الموسيقى التصويرية. وإطفاء النور هو دلالة على قدوم الصباح ثم تضاء الأنوار التى تبدو من النافذة تعبيرا عن حلول الليل ويبدأ سقوط البرد.

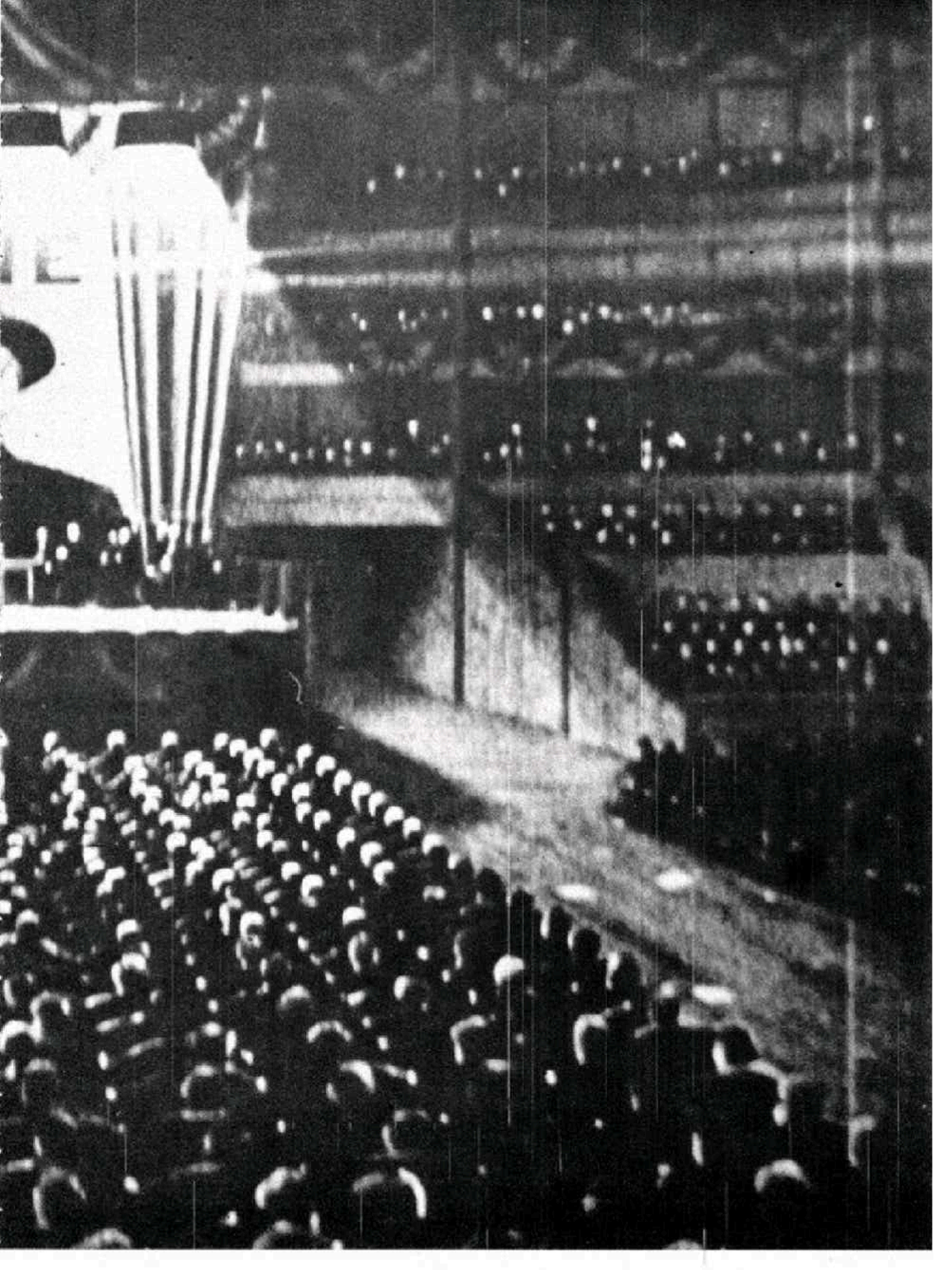
ثم لقطة ليد تحتل جانبا من الشاشة وهى ممسكة بكرة زجاجية وتظهر شفاه يعلوها شارب وتنطلق الشفاه بكلمة واحدة هى (روزبد Rosebud). وتتراخى قبضة اليد وتنفلت الكرة الزجاجية وتتدحرج وتصطدم بالأرض ثم تتكسر وتدخل الممرضة التى تقوم بوضع ذراعى الشخص فوق صدره ثم تسحب الملاءة وتغطيه تماما دلالة على وفاته وتقوم بإطفاء نور الغرفة. وباستثناء منظرى الشفاه التى تنطق بكلمة (روزبد) ومشهد دخول الممرضة فكل ماتقدم يتم رصده من خلف النافذة. لقد سجلت الأحداث فى هذا الجزء بكثير من التفصيل والذى سوف يفيدنا عندما نعود إليه مجددا لفحص المعانى الضمنية والدلالات التى تحتويها مشاهد البداية.

ثم يظهر على شاشة سينمائية داخل دار عرض صغيرة لقطات لجريدة سينمائية "News on March" وهى جريدة سنيمائية كانت تصدر عن مجلة "تايم الامريكية". وينطلق صوت المعلق فى ذات الوقت الذى تعرض فيه الشاشة لقطات ومشاهد تؤكد سطور التعليق المقروء. وتشرحه وتذيده إيضاحا.

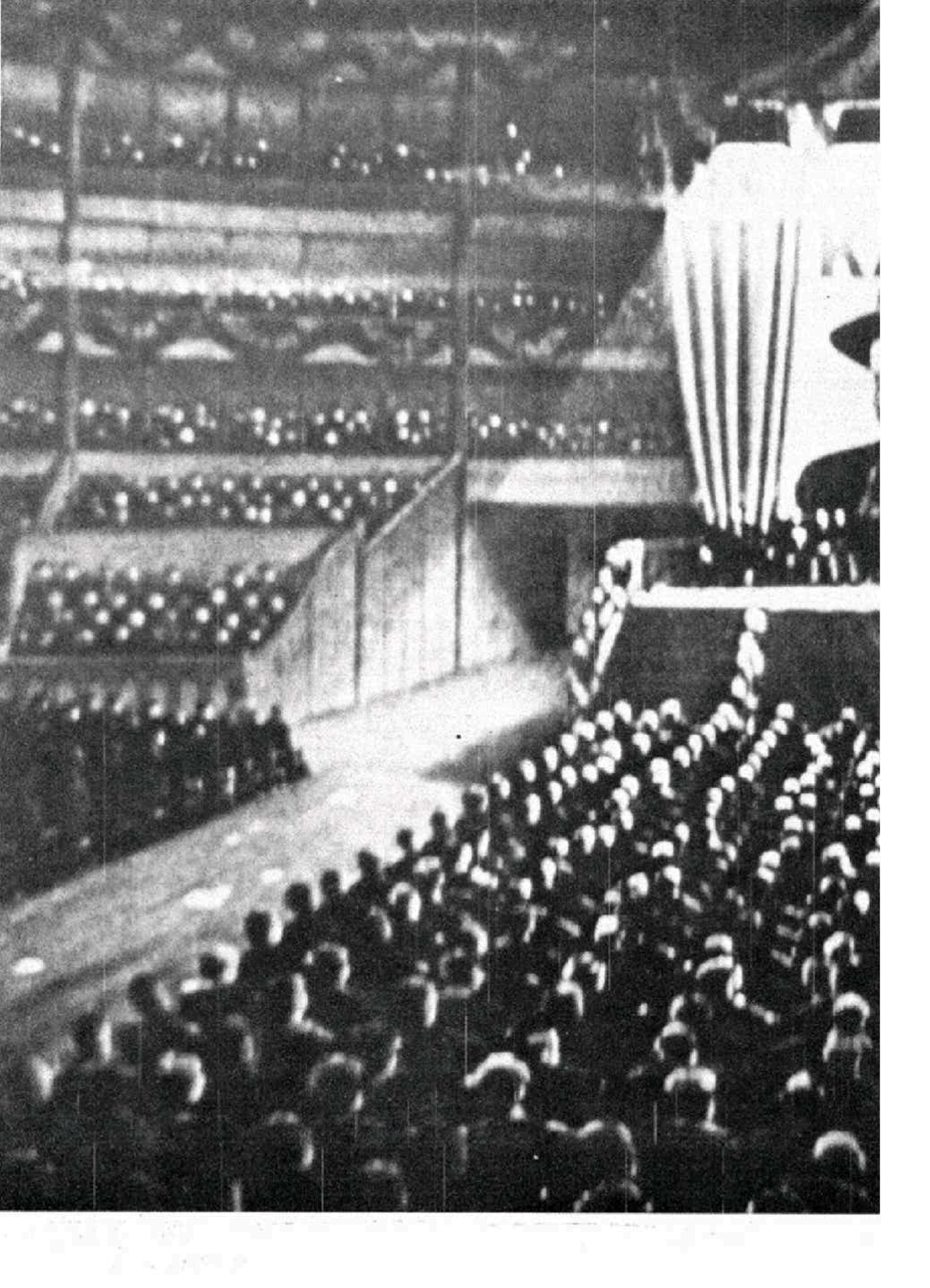
المعلق "زانادو فى فلوريدا هو أسطورة يحوى أكبر مساحة للرياضة والترويج (مشاهد لحدائق وشلالات وحمامات سباحة وملاعب). وعلى صحراء خليج فلوريدا أقيم اكبر جبل خاص، وغرست من حوله مائة ألف شجرة وكسى الجبل بـ ٢٠ ألف



البوابة الضخمة للقصر يعلوها حرف (K)



مؤتمر انتخابي لدعم ترشيح (كين)



طن من الرخام وشيد فوقه القصر والتحف والمقتنيات والتماثيل واللوحات التى تكفى عشرات المتاحف (مشاهد لمجموعات مما سبق) اصطبلات خيول وحيوانات الغابة فيلة أسود جمال طيور سحالى فهى أكبر حديقة حيوانات منذ (نوح). "ومثل الفراعنة شيد قبرا ضخما إن تكاليف إنشاء زانادو تلى تكلفة بناء الأهرام (مشاهد من الجنازة) وفى الأسبوع الماضى سجى جثمان كوبلاى خان) الأمريكى شارلزفوستر كين".

(مبنى قديم) (صوت المعلق) "من هذا المبنى كانت البداية حيث أصبح مالكا لـ٣٧ صحيفة ومؤسستين للنشر وشبكة إذاعية وامبراطورية من محلات التجارة والبقالة ومصانع للورق وأسطول عابر للمحيطات. امبراطورية انتجت خلال خمسين عاما، ثالث أكبر ثروة فى أمريكا وتتكون الجريدة السينمائية من عدة فصول قصيرة حيث يتصدر كل فصل عنوان خاص.

البداية:

المعلق: "بدأت الثروة الأسطورية عام " (١٨٨٦) (صورة للطفل الصغير ثم مع أمه فى حضور مستر ثاتشر) "بعقد ملكية منجم فضة مهجور فى (كولورادو) أعطاه أحد النزلاء لصاحبة الفندق المتواضع مارى كين " (مارى توقع على أوراق منح بنك شيكاغو) "حق ادارة المنجم ووضع ابنها تحت وصاية مستر (وولتر ثاتشر) وبعد (٥٧) سبع وخمسين عاما وقف (ثاتشر) أمام الكونجرس ليوضح موضوع المنجم والضرائب المستحقة". (ثاتشر) " يقول الأسلوب الخطر الذى اتبعه (كين) فى إدراة الملكية الخاصة يقطع بأنه شيوعى".

فى اجتماع عمالى يقول رئيس اتحاد العمال أن (كين) أصبح فاشستيا لوحة (أنا أمريكى وسأظل على الدوام أمريكيا توقيع فوستر كين).

١٩٤١..-١٨٨٥

المعلق : "لقد دفع بلاده إلى الحرب مرة ورفض مرة الاشتراك فى النشاط الحزبى عام ١٩١٩، وعاون فى ترشيح وإنتخاب أحد الرؤساء وحارب من أجل الملايين وكان مكروها من الكثيرين. تزوج مرتين وطلق مرتين" (صور من الحرب العالمية الأولى وحفل زواجه من اميلى منرو) "الأولى ابنة أخ أحد الرؤساء وتركته عام ١٩١٦ وماتت عام ١٩١٨ فى حادث سيارة مع ابنها وبعد ١٦ عام من الزواج (المعلق) لقد دفع بلاده إلى الحرب مرة ورفض مرة الاشتراك فى النشاط الحزبى عام ١٩١٩، أنهار زواجه الأول، وبعد أسبوعين من الطلاق تزوج


Inquirer

NOW ONLY 2 CENTS

MY DECLARATION OF PRINCIPLES

I.

I WILL PROVIDE THE PEOPLE OF THIS CITY WITH A DAILY PAPER THAT WILL TELL ALL THE NEWS HONESTLY.

II.

I WILL ALSO PROVIDE THEM WITH A FIGHTING AND TIRELESS CHAMPION OF THEIR RIGHTS AS CITIZENS AND AS HUMAN BEINGS.

Charles Foster Kane

كين يتعهد بإطلاع الشعب على الحقيقة

المطربة (سوزان الكسندر) ومن أجلها شيد أوبرا شيكاغو بتكلفة قدرها ٣ مليون دولار " (صور للزواج وبناء الأوبرا وبعض العروض الفاشلة) "وقبل اتمام البناء كان قد طلق زوجته".

فى السياسة:

المعلق: "لم يحصل على أى منصب حكومى وكانت صحفه قوية ومؤثرة رشح نفسه مستقلا للكونجرس أيدته أفضل العناصر. وكانت الرئاسة هى خطوته التالية وفجأة منى بهزيمة ساحقة وضاعت منه الفرصة السياسية" (لقطات لمؤتمرات انتخابية ثم لعناوين تحمل الهزيمة والفضيحة بعد طلاقه من (اميلى مونرو) وزواجه من المطربة المغمورة.

١٩٢٩

أغلقت أكبر صحف كين

المعلق : "ثم ظهرت ١١ صحيفة جديدة".

لقطات للكساد وتوقف الصحف.

لكن امريكا ظلت تقرأ صحف كين

المعلق: "ظل كين نفسه مصدرا للأخبار".

لقطات تحمل بعض عناوين الصحف

١٩٣٥

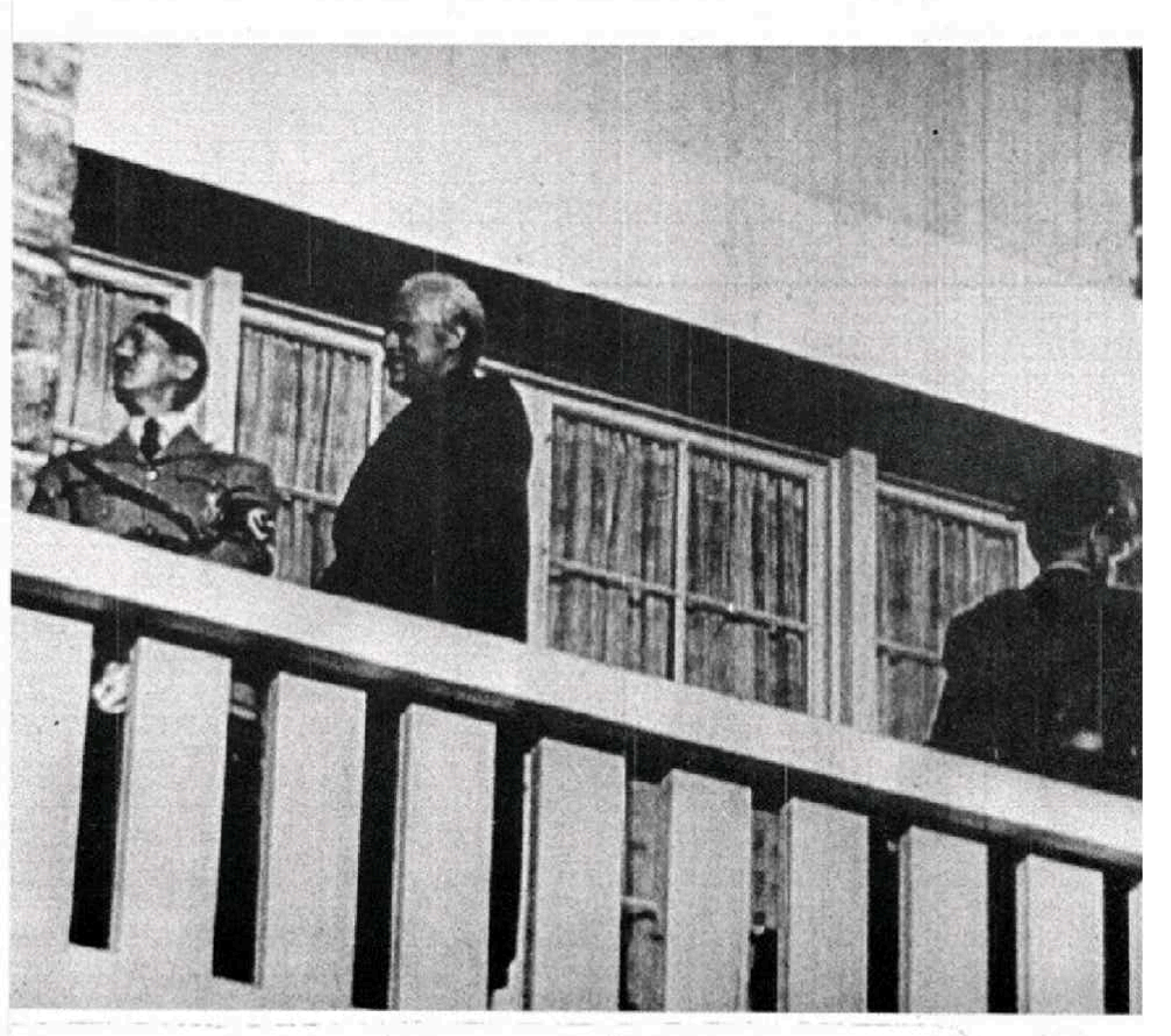
المعلق : "ذهب كين فى جولة إلى أوروبا وظل يكرر "أنا أمريكى وسأظل امريكيا" (لقطات للقاءات وخطب وعناوين صحفية لجولة كين ثم عودته).

"وبعد عودته ظل يؤكد بعد ان زار (المانيا وايطاليا وانجلترا وفرنسا) وغيرها بأن الحرب لن تنشب".

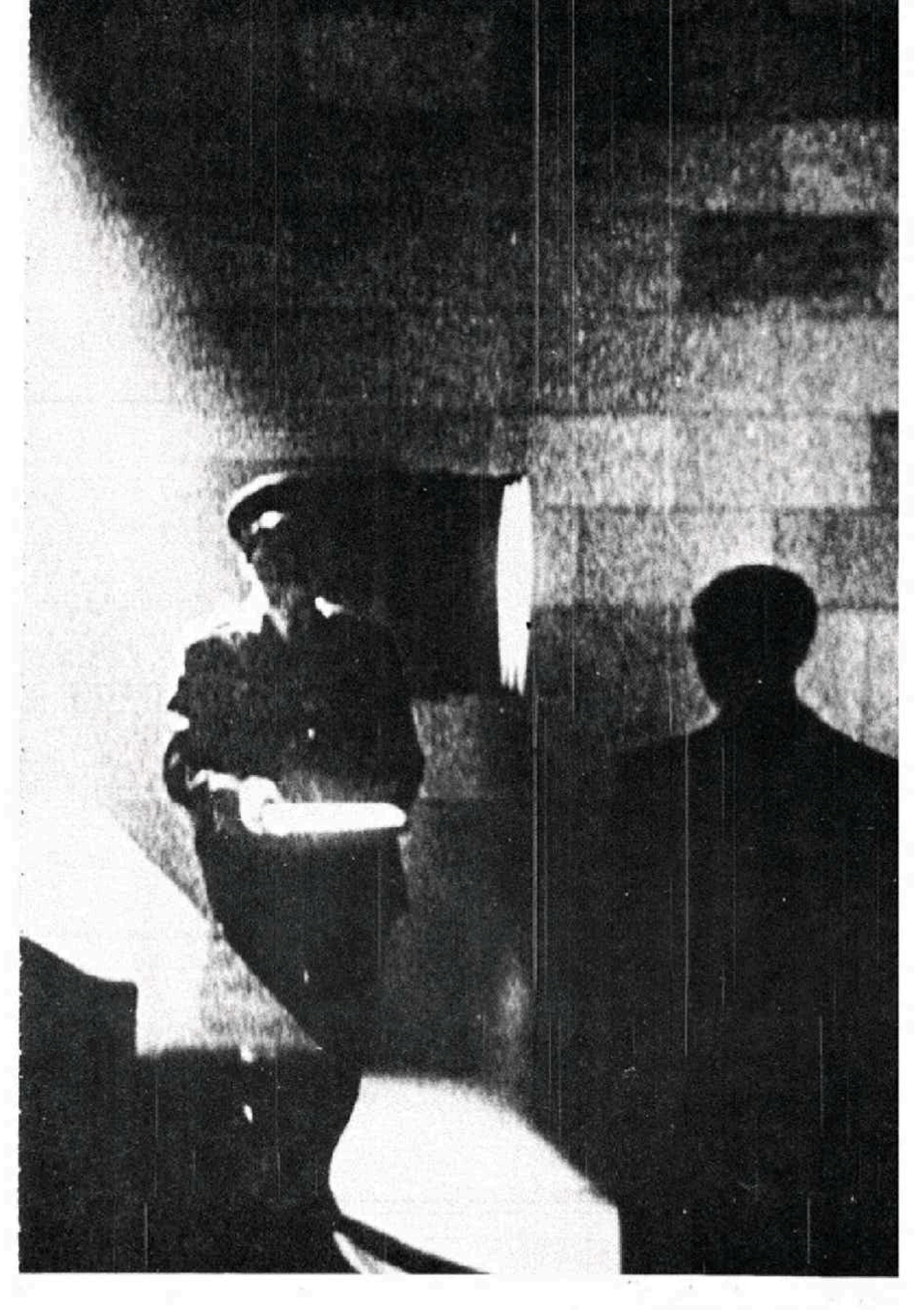
المعلق: "لقد شارك فى بناء العالم ثم صار تاريخا" (صورة له وهو يضع حجر الاساس لأحد المنشآت والأسمنت يقع على ملابسه).

المعلق: "كان يحاول السيطرة ماأمكن على امبراطوريته المنهارة اعتكف وحاول أن يسيطر على مقدرات بلاده كما فعل من قبل".

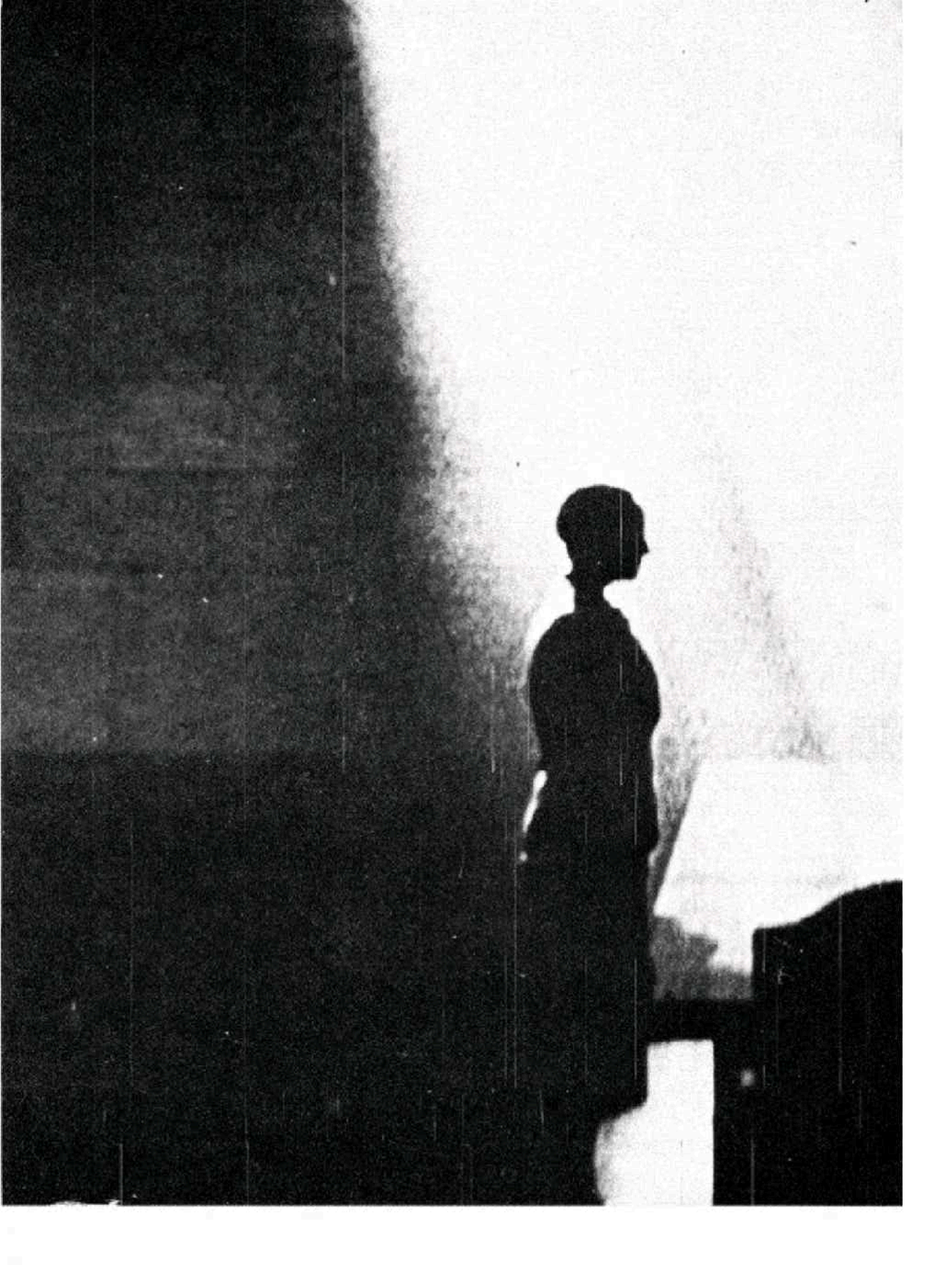
(لقطات له داخل مزرعته والممرضة تدفعه وهو جالس على كرسى متحرك).



جولة (كين) الأوروبية «مع من يشبه هتلر»



هنا تحفظ مذكرات (تاتشر)



المعلق: "لم يعد يثق به أحد أو يصغى إليه (النعى) صــورة لسطور النعى وأدركتـه المنية كما ستدرك كل البشر... كـان هذا هو (شـارلز فوستر كيـن)." (لقطـات من أخريات حياته ثم الموكب الجنائزى).

عندما ينتهى عرض الشريط يبدى رئيس التحريـر مستر (ولسـن) عدم رضائـه عن الفيلم الذى يصفه بالسطحية وأنـه لايحمل وجهة نظر وأنـه مجرد عنوان أو خبرا يقول "لقد مات هذا الرجل".

ثم يوجه فريق العاملين فى الجريدة المصورة ويقول المطلوب هو "ايجـاد وجهـة نظر أو فكرة يـدور حولهـا الفيلـم، مـاذا كـانت آخـر كلماتـه". ويطلـب من المحـرر (طومسون) أن يقوم بعمل عدة مقابلات وأن يجرى حـوارات مـع كـل مـن كـان لـه صلة شخصية بمستر (كين). أو من عمل معه سواء من أحبه أو كرهـه وكذلك زوجته الثانية (سوزان). "وعليك بالاتصال بكل من لديه تفسير للكلمة الاخيرة التـى نطق بها من قبل أن يموت فربما كانت (روزبد) هى الرسالة التى أراد أن يوصلهـا لنا".

المقابلة الأولى:

- ملهى ليلى شبه مهجـور بجلـس (سـوزان) وهـى مخمورة والجرسـون يقدم لهـا طومسون الذى مأن يبدأ فى الكلام حتـى تثور عليـه وعلـى الصحافة وتطـرده وتطلب مزيدا من الشراب.
- يتحدث طومسـون تليفونيـا مـع (ولسـن) ويقول إنـه فـى (اتلانتك سيتى) حيـث رفضت (سوزان) الكلام وأنه سيعود مرة أخرى إليها بعد عودته من (نيويورك) ومقابلة مدير أعماله (برنشتين) وفحص مذكرات (ثاتشر).

فحص مذكرات (ثاتشر) وبنـاء ماضى (كين):

- متحف "وولتر باركنز ثاتشر"

مديرة المتحف تقول موجهه حديثها إلي طومسون "سوف يسمح لك فقط بـالاطلاع علـى الصفحـات من (٨٥-١٤٢) والخاصـة بالسيد (كيــن) مــن مذكـرات مسـتر (ثاتشر)".

- سطور بقلم (ثاتشـر) وصوتـه يقـول "لقد قابلتـه أول مرة فـى عـام ١٨٧١" مـع لقطات لتوقيع عقد الهبة وبند الوصاية واحتفاظ البنك بكل الحق فى إدارة الـثروة والاحتفاظ بها حتى بلوغ (كين) سن ٢٥ عاما. ويحكى (ثاتشر) فى مذكراته عـن



أول يوم عمل بعد شراء الجريدة

أول عيد ميلاد بعد دخول (كين) فـي وصايتـه. ثـم مزج سريع و (ثاتشـر) يقـول وسط حفل عيد الميلاد "لقد بلغت الآن سن الرشد وسوف تتسلم كل ثروتك وهـي سادس أكبر ثروة في البلاد" و (كين) يقول "أنـا لا أهتم بمناجم الذهب ولابحقول البترول أو بأسطول البواخر" ويترك المكان.

- (ثاتشر يتسلم تلغراف من (كين) الذى ذهب إلى أوروبا ويطلب منه شراء– أحد الجرائد اليومية ويتم شراء أحد الجرائد الصفراء المتخصصة فى الفضائح وتشن الجريدة مجموعة من الحملات لصـالح العمـال وسـاكنى الأكـواخ وكذلـك بعض الفضائح. (كين) يوقع عقدا بتنازله عن كل الصحف وعن حق إدارتها بسبب الكساد وثاتشر يسأل (كين) بعد توقيعه بالتنازل عن الادارة" مـاذا كنت تريد أن تكون؟" فيقول " كل ماتركته الآن من صحف ودور نشر كنت أريد ان اكون رجلا عظيما. فيرد (ثاتشر) ألاترى نفسك عظيما؟.

العودة إلى متحف ثاتشر وطومسون يقلب الصفحات وتنهى المـدة الممنوحـة لـه فـى الاطلاع.

اللقاء الثانى – (برنـشتين) :

- (طومسون) يسأله عن معنى (روزبد) فيقول " ربما كان اسم فتـاه عرفهـا (كيـن) عرضا ثم عـاد فتذكرها بعد خمسين عامـا". ثم يسـأله "هل سـتقابل أحـد غير (سوزى)"؟ فيرد طومسون "أنه قد أطلع على مذكرات (ثاتشر)". ويرد (برنشتين) أن "(ثاتشر) هو أكبر المغفلين لقد حقق الكثير من الأموال، وخذ مثـلا (كيـن) لـم يكن المال هدفه وثاتشر لم يفهم أبدا شخصية (كين)". ثم يقترح على، طومسـون) مقابلة (ليلاند) "فقد كان صديقا لكين وزميلا له فى جامعة (هارفارد) وطرد مثلـه من جامعات عديدة (هارفارد. ييل ويسكونس) وغيرها ولقد كـان معـى بصحبـة (كين) فى اليوم الأول لشراء جريدة (انكوايرر)".
- داخل مبنى الجريدة حيث يتولى (كين) مهام كـل شـئ داخـل الصحيفة بـدلا مـن رئيس تحريرها القديم (كارتر) ويتم اجراء تعديلات جوهرية وبواسـطة (المزج والقطع) يتم تغير مانشيت العدد الأول لرئاسـة كيـن أربـع مـرات، الجريدة تهتم بالمعدمين وبالاخبار المثيرة والفضائح.
- مراحل متتاليـة لتطويـر الجريـدة وارتفـاع معـدلات التوزيـع واقامـة احتفـال بعد وصول التوزيع إلى رقم ٤٩٥٠٠٠ من بعد أن كـان ٢٦٠٠٠ نسـخة ثـم احتفـال

حفل بمناسبة نجاح الجريدة


حفل بمناسبة ارتفاع معدلات التوزيع

آخر عند ارتفاع رقم التوزيع إلى ٦٤٢٠٠٠ وكين يعلن أنه ذاهب إلى أوروبا فى رحلة علاجية مع تزايد الحديث عن الحرب الأسبانية .

- وصول برقية من أوروبا ارسلها (كين) إلى (برنشتين) يطلب فيها شراء أكبر ماسة فى سوق المجوهرات ويعلق (برنشتين) إنها ربما تكون رشوة إلى شخصية هامة أو لاسترضاء أحدهم.

- وصول (كين) من أوروبا حيث يمكث ثوانى مع أصدقاؤه فى الجريدة ويغادرها بسرعة فلقد كان على موعد . ويترك لمحررة شئون المجتمع اعلانا طلب منها نشرة فى الصفحة الأولى ونصه ان "مسز ومستر (مونرو) يعلنان خطبة ابنتهما (اميلى) إلى (شارلز فوستر كين) محررة باب المجتمع تقرأ الاعلان فيسرع موظفو الجريدة إلى الشبابيك فيرون العريس والعروسة ويقول أحدهم إنها ابنة أخ رئيس الولايات المتحدة ويرد (برنشتين) لكنها ستصبح زوجة الرئيس.

• برنشتين يختم شهادته فيقول "(اميلى) لم تكن أبدا (روزبد) فلم تكن النهاية طيبة كما أن علاقته (بسوزى) انتهت أيضا ويقول إنك تحاول التحرى عن (روزبد) ولعلها شئ ما. فقده (كين)" وينصحه أن يقابل مستر (جيد) ويواصل حديثه وهو يودعه "إن الحرب الاسبانية كانت حرب (كين) الخاصة ولم يكن لدينا فى أمريكا مانحارب من أجله وأنه بفضل هذه الحرب ماكنا استولينا على قناة (بنما) ".

اللقاء الثالث – (جيد ليلاند) :

• (طومسون) يقابل (ليلاند) فى أحد دور المسنين و(ليلاند) يقول "كنت أقدم أصدقاؤه ولقد كان وغدا يرتكب الأفعال الوحشية ولم يكتسب صديقا غيرى". لكنه لايجيب عندما يسأله (طومسون) عن معنى (روزبد) ويواصل حديثه حول (كين) "فيقول لقد كان يتصف بقدرات عقلية وبنوع من العظمةإلخاصة ولكن لم يكشف عنها وكان عميق التفكير غير أنه لم يؤمن قط الا بنفسه ومات دون عقيدة إيمانية " ويتدارك ويقول "كثيرون غيره لديهم معتقداتهم إلخاصة" وعندما يسأله طومسون هل تعرف روزبد؟ يقول "نعم كلمة نطق بها وهو يحتضر ثم يحكى عن زواج (كين) من (اميلى) ويتم تمثيل تلك المشاهد وهو يواصل الحديث أن كين تعرف عليها فى مدرسة للرقص وكان زواجهم مثل أى زواج آخر.



مانشيت يعلن زواج كين من مغنية

- (كين) يجلس مع (اميلى) متقاربان فى غرفة الطعام وبواسطة (المسح).. دلالة عن مرور الوقت يتغير وضع جلوس الزوجين فى كل مرة حتى يصبح كل منهما على الطرف المقابل لمائدة الطعام ولاحوار يجمع بينهما. ثم فى آخر مشهد تثور وهى تطلب أن تناقشه فهى من لحم ودم وتقتلها الوحدة وتهاجم (كين) لماتنشره جرائده عن عمها رئيس الجمهورية وأنه مازال العم (جون) فيعقب عليها بأن عمها يسمح للصوص بإدارة دفة الحكم.
- حديث سريع بين (اميلى) وزوجها (كين) حول ابنهما فى الحضانة. سلسلة سريعة من المشاهد تعكس انهيار العلاقة بين الزوجين.
- دار المسنين (طومسون) يسأله هل أحب كين زوجته اميلى؟ وليلاند يقول "كان هناك حب ولهذا تزوجها ثم أراد دخول مضمار السياسة لكى يكسب حب كل الناخبين ولكنه فقد الحب والناخبين. ولقد كان يحب نفسه وأمه فقط".

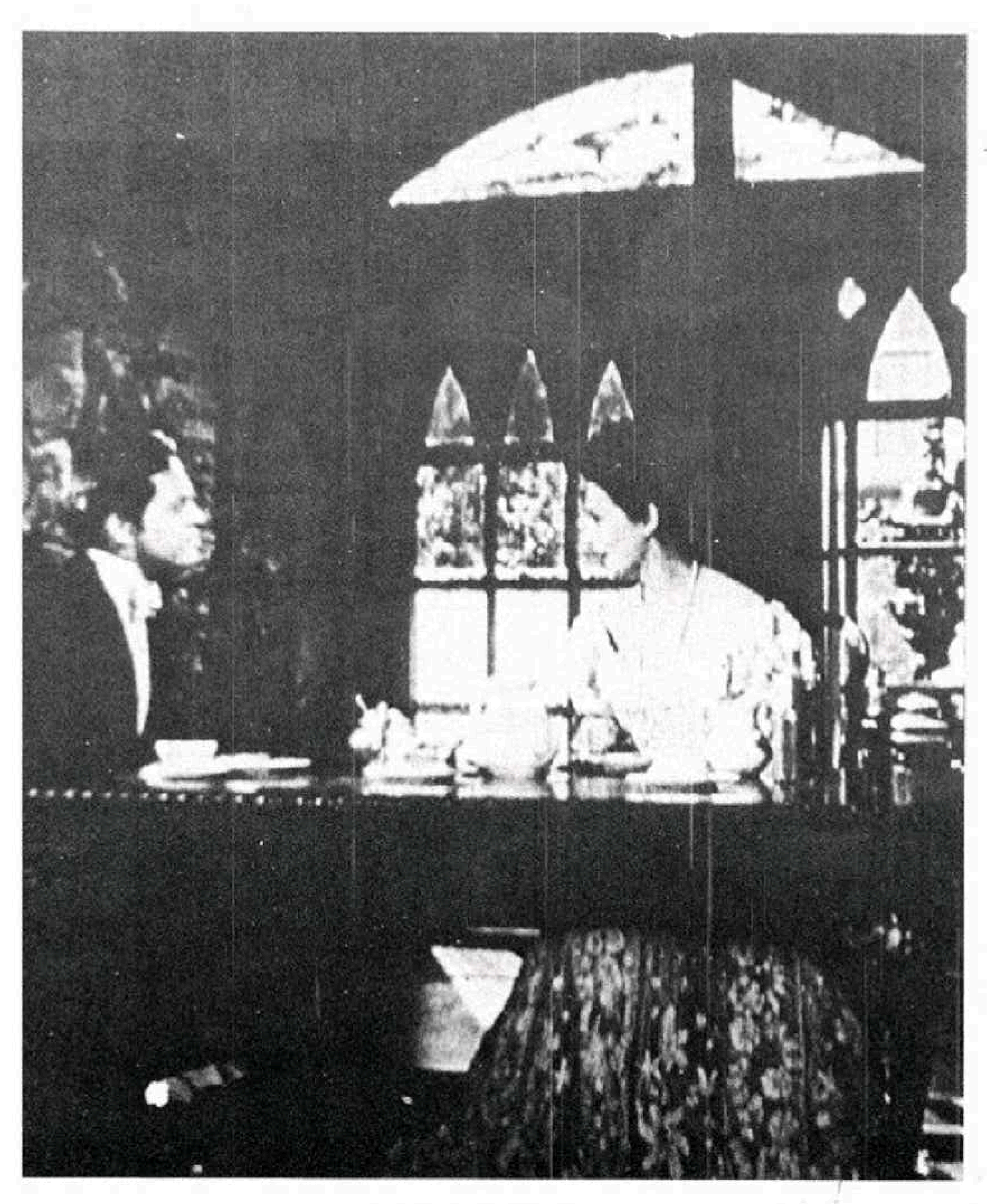
(طومسون) وماذا عن زوجته الثانية؟

(ليلاند) "هل تعرف ماقاله لى بعد أن التقى بها مباشرة قال إنها نموذج يمثل شريحة شعبية امريكية".

- مشاهد لكيفية تعرف (كين) على (سوزى) ثم نمو العلاقة بينهما. مشاهد من الحملة الانتخابية التى يخوضها (كين).
- مظاهر التأييد الشعبى لترشيح (كين).
- اجتماع انتخابى تحضرره (اميلى) ومعها ابنها وحديث (كين) الصارم حول تعقب الفساد ووقوفه مع الفقراء والعمال والمحرومين. وعند انهاء الاجتماع تتسلم (اميلى) رسالة خطية من منافس زوجها وهو فى ذات الوقت حاكم الولاية الذى يسعى إلى تجديد إنتخابه. (أميلى) تقرأ مضمون الرسالة ثم تقول لزوجها عقب نهاية الحفل انها ذاهبة إلى (١٨٥) شارع (٧٤) فيرد دون روية وأنا ذاهب معك.
- شقة (سوزى) حيث ذهبت (اميلى) وكذلك (كين) الذى لم يدرك دلالة الموقف وخطورته الا لحظة توقف العربة أمام المنزل. وهناك يكون حاكم الولاية الذى يطلب صراحة تنازل (كين) عن الترشيح حتى يتفادى نشر الفضيحةالخاصة بعلاقة (كين) مع (سوزى) . يرفض (كين) وتغادر اميلى المنزل ويبقى (كين) مع (سوزى) ويقول (لأميلى) سأظل هنا وأحارب معركتى ضد (جيتس).



الذكريات المستعادة بواسطة (ليلاند)



كين واميلى فى غرفة الطعام

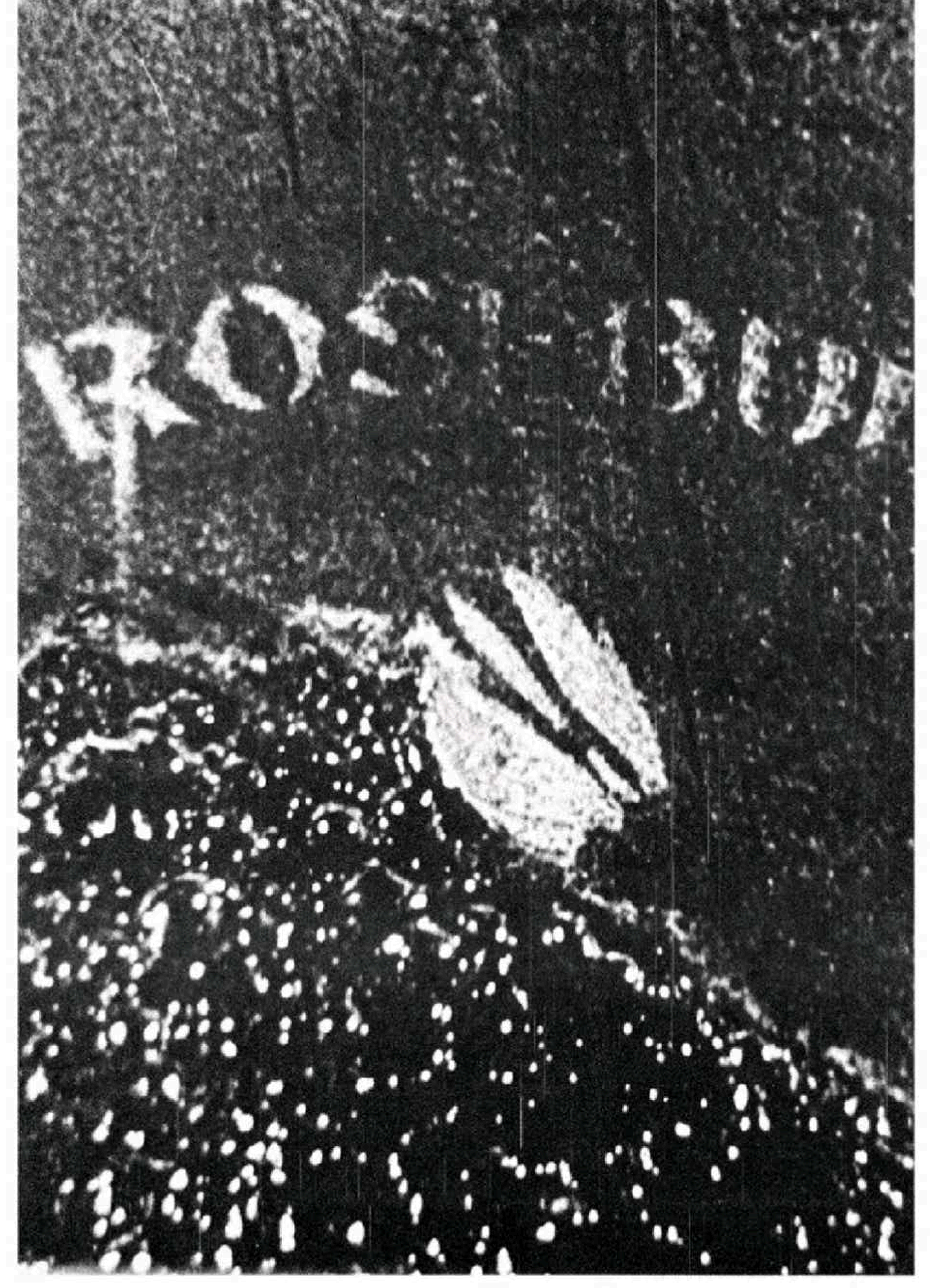
فيها أغلب مشاهد العلاقة بين (كين) وبين زوجته الأولى (اميلى) فإنها تتصف بنوع غريب من طراز المبانى. فالواجهة والتى تحتل دائما أوسع مساحة داخل الكادر تحتلها عدد من النوافذ الزجاجية ذات الأطراف الحادة المدببة مثل اشواك السفانا. وهى دائما تأتى بمثابة الحاجز المنيع الذى لايمكن اجتيازه حيث تقف مثل عقبة كئود بين التقاء الزوجين فكل منهما يجلس قبالة الآخر على طرفى مائدة الطعام.

وبديلا عن الأسقف العالية تتميز غرفة الطعام بسقف ملحوظ الانخفاض. ويتكون السقف من ثلاثة أقبية تتصل فيما بينها بواسطة دعامات طويلة تزيد من حدة الانخفاض وكأن السقف سوف ينقض يوما على رأس هذه الزيجة فيدمر العلاقة بين الزوجين وهو ماحدث فيما بعد.

وإذا كانت غرفة الطعام هى مسرح الأحداث التى تجمع الزوجين (كين واميلى) فإنه على النقيض من ذلك لاتظهر تلك الغرفة ولا يأتى ذكرها مطلقا أثناء قيام العلاقة بين (كين) وزوجته الثانية (سوزى). فبعض الأحداث تدور فى غرفة النوم وذلك أثناء المحاولة الفاشلة التى قامت بها (سوزى) للإنتحار عقب فشلها فى تحقيق النجاح الفنى. وبعض المشاهد تدور فى منزل (سوزى) أو فى الشارع أو دور الأوبرا. أما غالبية المشاهد الباقية فإنها تجمع (سوزى) وزوجها أو (سوزى) بمفردها فى قاعة البهوالخارجى وغرفة المعيشة التى تكون بمثابة الامتداد الطبيعى لمدخل المنزل وغرفة المعيشة هذه بمثابة قاعة شديدة الاتساع تتصف بكل مميزات الطراز الباروكى فى البناء وتصبح (سوزى) مجرد شئ ضئيل وضائع داخل ساحة الأحداث حيث يحيطها الفراغ من كل جانب.

ويأتى البناء الهندسى مثل كتلة مصمتة تضغط بثقلها على رأس (سوزى) التى لاتجد مفرا من لعب الورق حينا أو الهرب إلىالخمر أحيانا كثيرة. ومن ذلك الفراغ القاتل والمحيط (بسوزى) يوجد سلم رخامى مبالغ فى ضخامته يصعد إلى أعلى. وتظل هى فى مكانها الأقرب إلى باب الخروج بينما يشاهد (كين) فى صعوده أو هبوطه ولايكترث بوجودها.

وهذه القوة والرسوخ وطغيان التأثير الذى امتلكه قصر (زانادو)/ المكان جعل من طبيعة الأشياء أن تكون اتجاه العلاقة دائما صوب اتجاه ذلك المكان والعكس غير صحيح. وتفصيل ذلك يأتى من مراجعة كل بيانات الشهود من أصدقاء ومساعدى (كين). وسوف يتبين أن الشخصيات تقدم شهاداتها بإحالة دائما إلى واقعة أو حدث وقع داخل القصر. وهذا يحتم بدوره طريقة فى الانتقالات السردية بحيث تقود كل مقاطع السرد إلى بؤرة مركزية تشد الانتباه والتركيز. فالنص يعرض بعض الوقائع



روزبد

كما حدثت فى الخارج ثم يحيلها بعد ذلك إلى (زانادو). وتظل قلعة (زانـادو) مستقلة مكتفية بذاتها ولاتحيل إلى شئ آخر خارجها فهى البؤرة والمركز وماعداها يكون بمثابة المحيط.

ملاحظات ختامية:

يمر مشهد البداية كله دون كلمة حوار واحدة. والكلمة الوحيدة المنطوقة، تخرج من بين شفتى (كين) حيث تحتلان كل مساحة الشاشة وهو ينطق (روزبد) وبعدها يسلم الروح. وتصبح (روزبد) هى عنصر الغرابة ومحور السؤال، ومفتاح المعرفة الضائع الذى أن وجد فسوف يكشف لنا بالضرورة عن كل ماهو مجهول فى شخصية (كين) وحياته.

هكذا خطط السيناريو وهكذا ظهر إصرار (راولستون) على رفض الفيلم الأول وعمل فيلم آخر تكون محوره (روزبد). ويتم السؤال عنها لدى كل معاونى وأصدقاء (كين) "فلربما يكون قد أراد أن يقول لنا شئ قبل وفاته" (*) . ويتجشم (طومسون) أعباء رحلة بحث طويلة ومضنية فى البحث عن أى معنى للكلمة. وعندما ينتهى الفيلم يفشل (طومسون) فى الحصول على أية بارقة أمل تلقى ولو ضوءا واحدا على كلمة (روزبد)، وهو بعد أن كان على يقين من أن الحصول على معنى الكلمة سوف يفتح كل الأبواب المغلقة على ملامح وأسماء شخصية، فإنه يعلن الاستسلام النهائى بأنه "لاتوجد كلمة واحدة يمكنها أن تفسر أو تلخص حياة الإنسان".

وعندما يتعرف المشاهدون فقط على الزلاجة القديمة للطفل وهى تقذف فى المحرقة تتوهج كلمة (روزبد) فى النيران لكن (طومسون) كان قد غادر المكان وبالتالى لن يصل مطلقا إلى دلالة كلمة (روزبد) . والتفسيرات قد تتعدد فى تأويل دلالة (روزبد)، هل كان حلما للطفولة وحنينا جارفا لكل ماحرم منه لحظة وضع الوصاية عليه؟. هل كانت رمزا أو علامة على البراءة أو هى تعبير عن الحب؟ أو النجاح أوالهرب من الفشل؟.تتعدد وتتباين التأويلات. لكن الدراسة فى سياق خطتها لدراسة السرد ترى خيطا رفيعا يشد مابين اللافتة المعلقة على السياج فى بداية الفيلم ومكتوب عليها (ممنوع الدخول) وبين فشل الحصول على المعنى الضائع لكلمة (روزبد) فالفشل والحباط الذى أصاب طومسون لعدم قدرته أو نجاحه فى

(*) نص حوار (رالستون) عقب مشاهدته الجريدة المصورة.


عشرات من صور «كين» المرايا

الحصول على معنى أو لاله لكلمة (روزبد) ترجع إلى نتيجة واحدة ومحتومة فكل أصدقاء ومعاونى (كين) لم ينفذوا مطلقا إلى أعماق شخصية (كين) رغم معايشتهم له سنوات طويلة من النجاح والصعود وجنى الثمار ثم إلى مرحلة الهبوط التى لم يعد يثق فيه احد ولم يعد يصغى إليه أحد (*) بعد أن تقلص نفوذه.

ولم يعد المعنى اللغوى لعبارة "ممنوع الدخول" والمدون على اللافتة المعلقة على السياج مجرد إشارة لغوية لمساحة من الملكية الخاصة لايجوز اقتحامها أو دخولها عنوة. ودون إستئذان إن المعنى الدلالى لتلك اللافتة أخذ فى الزيادة والاتساع. بل إن قوانين الحفاظ على حرمة الملكية الخاصة ينسحب الآن إلى كل الملامح والسمات والى جوانب الشخصية والتصرفات. وتمتد إلى الآراء والأفكار والمعتقدات.

وتصبح دلالة ماهو مدون على اللوحة فى صيغة فعل الأمر "ممنوع الدخول" بمثابة التحذير المعلن فى صراحة قاطعة لاتقترب مطلقا بالبحث أو التلصص على حياة امبراطور الصحافة ورجل البنوك صاحب كل هذه السلطات والرأس المدبر وراء كل هذه الأحداث والعنصر الفاعل للعديد من الأمور. والساكن فى هذه القلعة.

(*) نص كلمات المعلق فى الجريدة السنيمائية.

خاتمة:

لعل كل هذه الشهرة والرواج – وهو مستحق بالتأكيد – لفيلم (المواطن كين) بالإضافة للتقدير النقدى والإحترام الأكاديمى لدى جمهور الباحثين هو الذى دفع الدراسة إلى إخضاعه للفحص والدراسة والتحيل.

وفيلم (المواطن كين) هو أكثر أفلام السيرة الذاتية شهرة على الإطلاق كما وأنه يتردد ذكره دائما فى كل الكتب والمراجع والمعاجم السينمائية، عند التعرض لمحاولة تحديد التعريف الاصطلاحى لماهية "الفلاش باك". وهو كذلك أحد أهم أفلام مرحلة عقد الاربعينات، من ناحية القدر الذى يثيره من الجدل، ومن الخلاف وبقدر أيضا كم الدراسات التى تشير إليه بالفضل كثيرا فى خصوص إبداع بنية مركبة وخلاقة "للفلاش باك"(١). وأنه بمثابة ثورة فى تاريخ الفيلم الروائى.

وإن كانت معظم المراجع تتجاهل، أو هى تذكر على إستحياء فيما يشبه الهمس ذكر فيلم آخر لا يقل أهمية عن (المواطن كين) رغم أنه أسبق فى تاريخ الانتاج بسنوات طويلة. كما وأن فيلم (المواطن كين) قد نقل عنه كثير من تقنيات العمل الفنى السينمائى وكذلك جوهر أسلوب البناء السردى. ذلكم هو فيلم "القوة... أو لـ السلطة والمجد"(The Power And The Glory) وهو من اخراج "وليام ك. هوارد William K. Howard" عام ١٩٣٣(٢). وهو يدور حول حادث انتحار ووفاة شخصية حقيقية هو "توماس جاردنر" والذى كان يشغل منصب مدير عام خطوط السكك الحديدة فى الجنوب الغربى فى امريكا. ويقوم أحد أقرب أصدقاؤه بجمع المعلومات الخاصة بحياة (جاردنر). وهنا يتماثل الفيلمان فى عدة أوجه منها:

١- إن كلا الفيلمين يدوران حول شخصية عامة ومرموقة ويحيط حياتها الغموض، رغم ما حققته من شهرة ونجاح على المستوى المادى والاجتماعى.

٢- التشابه الكبير فى خطة بناء السيناريو من خلال أسلوب استعادة الماضى، وإعادة بناءه مرة أخرى حيث تتجمع المعلومات تدريجيا وهكذا يتم تكوين الصورة الكلية شياء فشيئا حتى تكتمل تماما من خلال الفحص والتحرى وإجراء المقابلات وإلقاء الأسئلة وجمع المعلومات.

---

(١) Maureen Turim, "Flash Basks in Film", Op. Cit., P. (112).

(٢) Liz Anne Bawden، "The Oxford Companion To Film"، O.P.Cit P.(141).

٣- اما التماثل "اللافت للانتباه، فهو ذلك التشابه الشديد فى ... تقنيات التصوير السينمائى ... وأسلوب عمل الكاميرا، وعمق الصورة" [١]. وخلق الاحساس بالبعد الثالث، وغيرها من الخصائص والتقنيات،. وهى الأمور التى يقرر البعض أنها من ابتكار (أورسون ويلز) ولم يسبقه إليها أحد.

لكن يظل فيلم "السلطة والمجد" هو أول فيلم فى تاريخ السينما يضع الأساس، ويمهد الطريق لكل ما جاء بعده من أفلام فى مجال صياغة سيناريو حول السيرة الذاتية. بل إن المراجع ما زالت فى كثير من الأحوال تحتفظ بنص الصيغة الدعائية التى روجها منتج الفيلم أثناء حملة الدعاية للفيلم وعن الاسلوب الابتكارى والتجديد فى بناء السيناريو. ولقد أطلق عليها كاتب السيناريو(Preston Sturges) مصطلح Naratage [٢]. وهو تعبير مبتكر لكلمة مركبة من كلمتين "هما (Montage) و(narration) حيث تتزامنان مع صوت المعلق على الأحداث" [٣].

وبغض النظر عن موضوع التشابه المعقود بين هذين الفيلمين فإن فيلم "السلطة والمجد" يلقى بظلاله، ليس فقط على فيلم (المواطن كين)، ولكن على كل أفلام السيرة الذاتية التى ظهرت من بعده، وخصوصا الأفلام التى أنجزت فى عقد الأربعينات. والتى كانت بمثابة نوع من الاحتجاج أو النقد الموجه لحياة العديد من الشخصيات المشهورة، سواء كانت شخصيات حقيقية عاشت فى الواقع أو أنها شخصيات وأبطال على المستوى الروائى والمتخيل. وما يهم الدراسة فى هذاالختام هو أن تبسط مساحة محدودة من الحديث وتلقى عليها بعضا من الضوء حول البنية الحكائية للفيلم موضوع الدراسة وكذلك أسلوب السرد الذى اتبعه كاتب السيناريو. فهذه البنية المركبة والمبتكرة والتى شارك فى صياغتها كل من كاتب السيناريو (هيرمان مانكوفيتش) و (أورسون ويلز). فهى مناط التركيز فى الاعجاب بالفيلم فى كل الكتب والمراجع.

غير أن الدراسة وهى تقف من الفيلم موقف التحليل، فإن إعجابها به واختيارها له كعينة للبحث لا يعنى تسليمها مطلقا بكل المقولات والصياغات التى قدمت فى مجال الإشادة بالفيلم من قبل النقاد ولا تنصاع لمجمل أحكامهم.

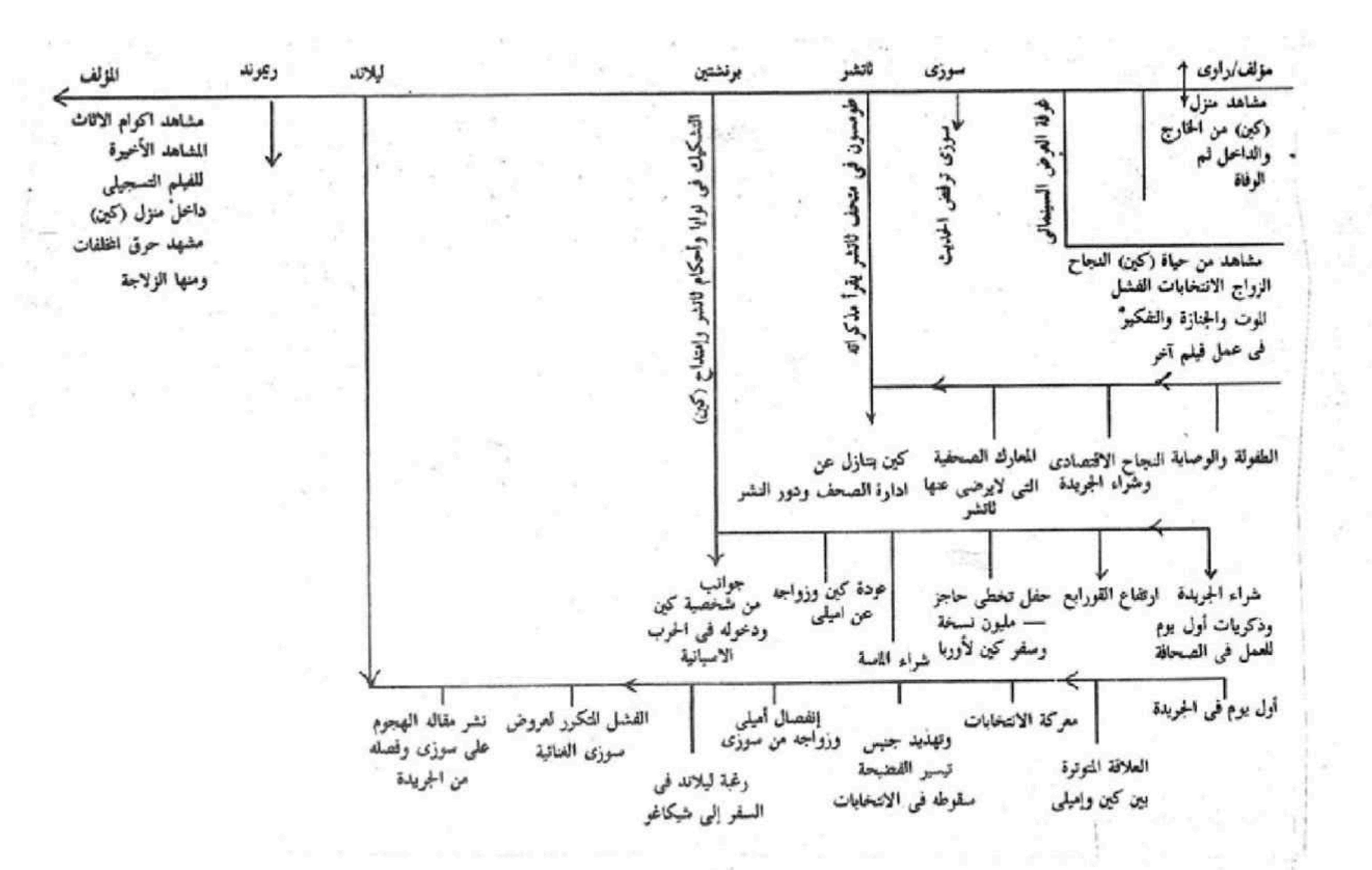
---

(١) Liz- Anne Bawden, "Oxford Companion" to Film", Op.Cit, P. (141).

(٢) Eric Rhode, "Ahistory Of The Cinema", Op. Cit. P. (307).

(٣) Maureen Turim, Op. Cit. P. (110).

سوزى أثناء تدريبات الغناء ــ لقطة مركبة تظهر فشل سوزى على صفحات الجرائد والمسرح وصدمة على وجه المدرب



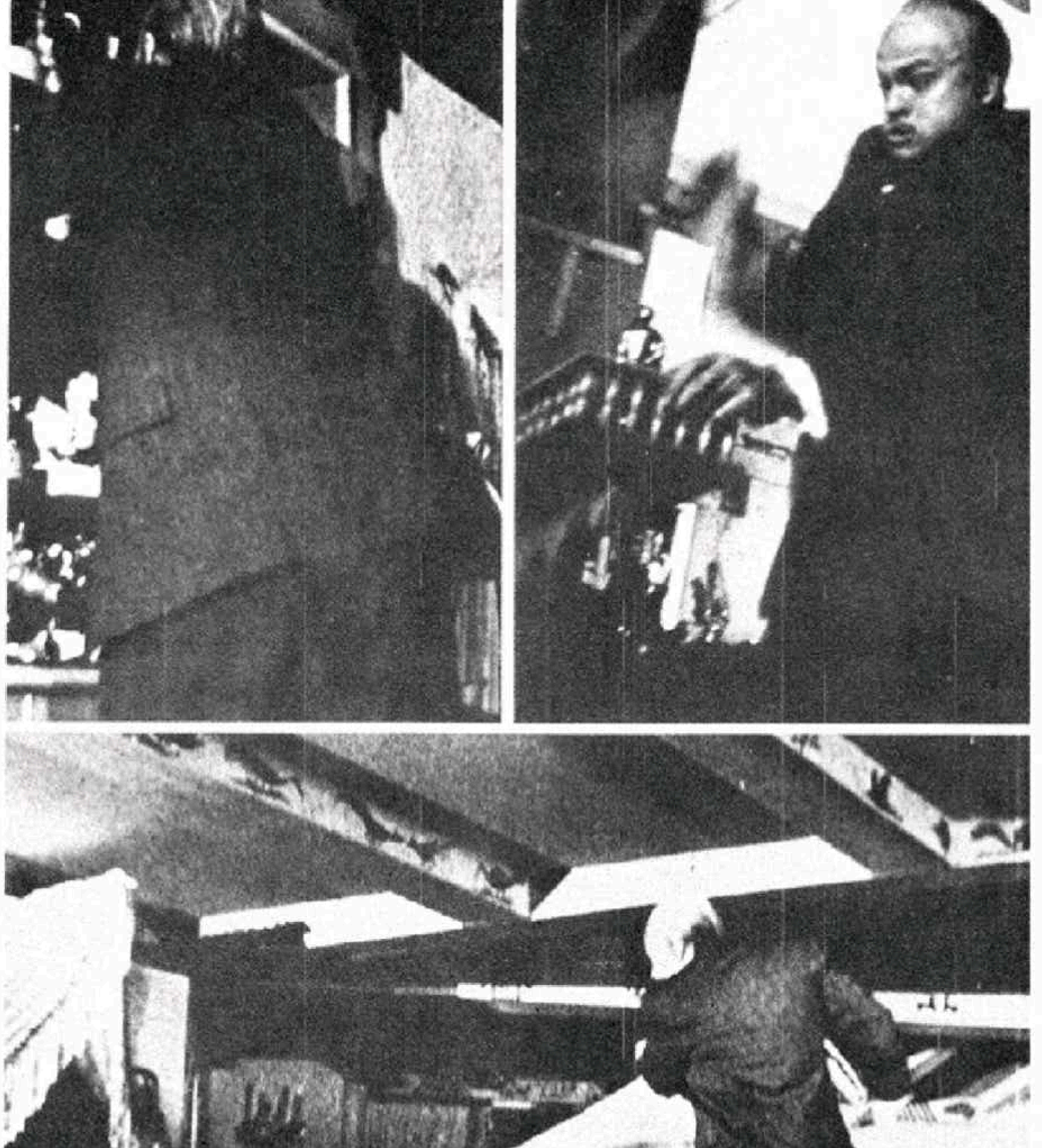
مؤلف/راوى
سوزى
ثاتشر
برنشتين
ليلاند
ريموند
المؤلف
مشاهد منزل (كين) من الخارج والداخل ثم الوفاة
غرفة العرض السينمائى
سوزى ترفض الحديث
طومسون فى متحف ثاتشر يقرأ مذكراته
التشكيك فى نوايا وأحكام ثاتشر وامتداح (كين)
مشاهد من حياة (كين) النجاح الزواج الانتخابات الفشل الموت والجنازة والتفكير فى عمل فيلم آخر
الطفولة والوصاية
النجاح الاقتصادى وشراء الجريدة
المعارك الصحفية التى لايرضى عنها ثاتشر
كين يتنازل عن ادارة الصحف ودور النشر
شراء الجريدة وذكريات أول يوم للعمل فى الصحافة
ارتفاع التوزيع
حفل تخطى حاجز — مليون نسخة وسفر كين لأوربا
شراء الماسة
عودة كين وزواجه عن اميلى
جوانب من شخصية كين ودخوله فى الحرب الاسبانية
أول يوم فى الجريدة
العلاقة المتوترة بين كين واميلى
معركة الانتخابات
وتهديد جتيس تيسر الفضيحة سقوطه فى الانتخابات
إنفصال أميلى وزواجه من سوزى
رغبة ليلاند فى السفر إلى شيكاغو
الفشل المتكرر لعروض سوزى الغنائية
نشر مقاله الهجوم على سوزى وفصله من الجريدة
مشاهد اكوام الاثاث
المشاهد الأخيرة للفيلم التسجيلى
داخل منزل (كين)
مشهد حرق المخلفات
ومنها الزلاجة

قمة الفشل على وجه سوزى ـــ إميلى تواجه كين بفضائحه

- الصحف تنشر فضيحة العلاقة بين (كين) والمغنية المغمورة (سوزى)
- ينتشر الاحباط بين فريق العاملين فى الحملة الانتخابية المناصر (لكين).
- يبدو برنشتين مخمورا وليلاند يسأل هل هناك مافعله؟ ويطلب الأذن بالسفر إلى شيكاغو.
- الجرائد تنشر خبر زواج كين من المطربة المغمورة فى صفحاتها الأولى.
- (سوزى) تصرح للصحفيين بأن زوجها سوف يشيد دار للأوبرا من أجلها.
- مشاهد من تدريبات الغناء وامكانيات (سوزى) المحدودة تصيب المدرب بإحباط.
- مزج مابين احباط أستاذ الغناء الذى يشرف على تدريبها إلى الاحباط الذى يصيب (كين) أيضا من فشل زوجته المدوى ليلة الافتتاح.
- جريدة (انكوايرر) جاهزة للطبع فيما عدا باب نقد المسرح والذى يحرره (ليلاند).
- (برنشتين) يقول لحظة دخول (كين) الجريدة بأن(ليلاند) لم يتبادل الحديث مع (كين) منذ سنوات.
- يظهر ليلاند مخمورا فوق الآلة الكاتبة ولم يكتب سوى ثلاثة أسطر من مقدمة المقال الفنى الذى يكتبه عن حفل الأوبرا (برنشين) يسحب المقال من الآلة الكاتبة ويبدأ فى القراءة بصوت مرتفع "سوزان مجرد هاوية متخلفة لاشان لها بالفن ولاشأن لنا بغنائها ولكن تمثيلها. يتوقف (برنشتين) عن مواصلة القراءة و(كين) يطلب منه بصوت عال مواصلة القراءة ثم ينتزع منه الورقة ويقرأ "مستوى هابط من... "يذهب (كين) ويواصل كتابه مقال (ليلاند) نيابة عنه ويوقعه وعندما يفيق (ليلاند) يكتشف ماحدث. وهو الذى لم يكن يتوقع نشر أى شئ. (كين) يقول بعد نشر المقال "كان هذا هو رأيك ولقد نشرته ولم أحذف حرفا واحدا والآن أنت مفصول".
- (ليلاند) فىالمصحة يقول(لطومسون) "لقد أراد أن يقول إنه نزيه" الممرضة تأتى لاصطحاب (ليلاند) للعلاج.

اللقاء الرابع – (سوزى الكسندر) :

- فى الملهى الليلى (سوزى) تشرب و(طومسون) يسأل حدثينى عن (كين). تقول "شيد الأوبرا من أجلى ولم أكن أريدها وجلب لى أعظم المدرسين فى الموسيقى وأساتذة الغناء".



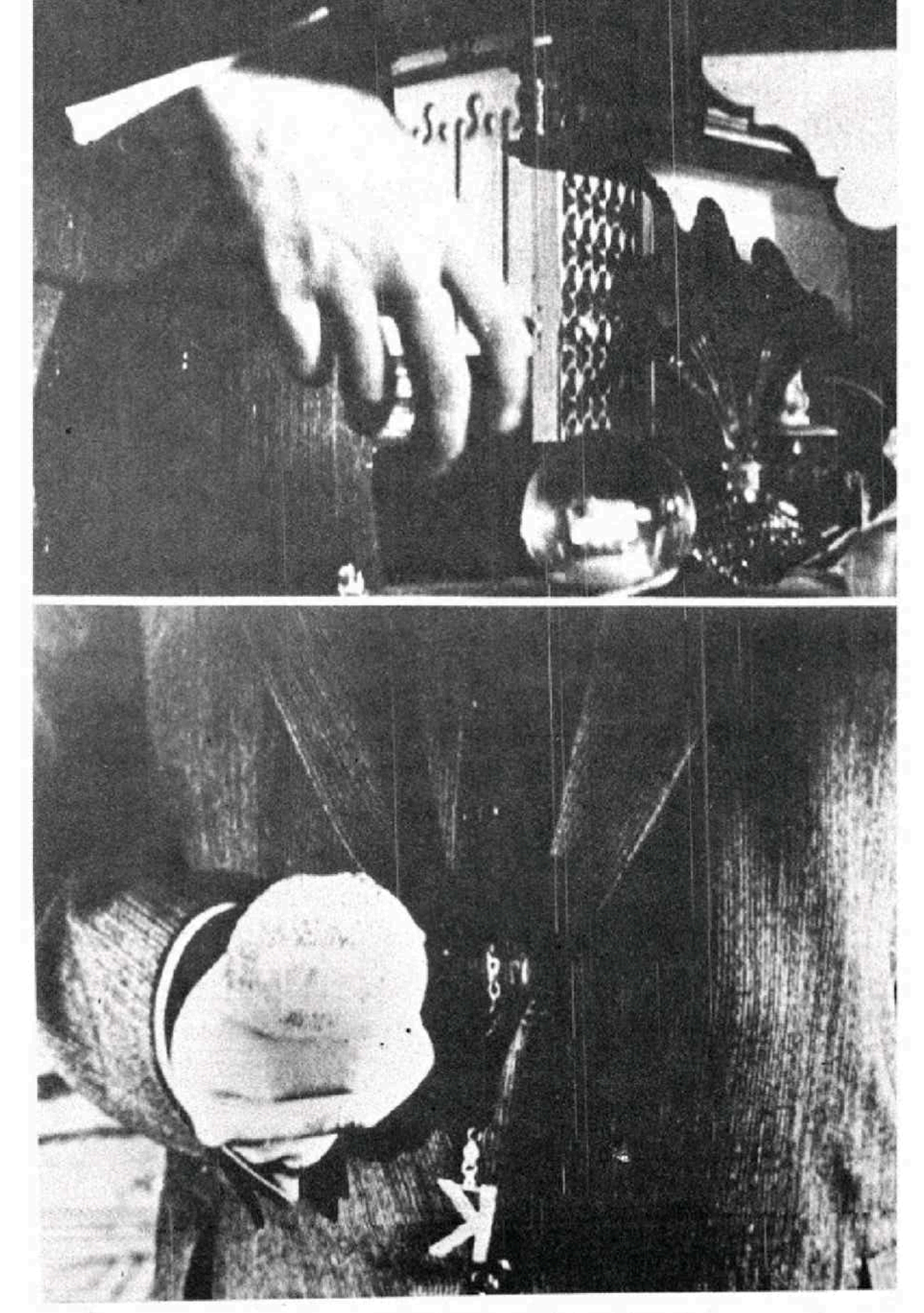
کین پدمر کل ما پریطه بسوزی

تشخيص الحكي من وجهة نظرها:

- مشاهد من التدريبات ويبدو الغضب على وجه المايسترو وهو يقول ضجرا البعض يمكنه تعلم الغناء والبعض الآخر لا.... غير ممكن.. غير ممكن أن تتعلم الغناء". لكن (كين) يأمره بمواصلة تدريبها ويجزل له العطاء.
- فى ليلة الافتتاح. يبدو عليها الخوف وهى تغنى بصوت ضعيف مختنق (كين) ينظر إليها فى جزع وحزن وهو يرى انصراف الجميع عن متابعة العرض خاصة عندما يلاحظ نوم (برنشتين) وإنهماك (ليلاند) فى تمزيق برنامج الحفل إلى قطع صغيرة.
- فى المنزل تبدى استيائها من هجوم الصحافة عليها خاصة (ليلاند) صديق زوجها ثم توبخ (كين) لأنه أرسل له شيكا بمبلغ ٢٠٠٠٠ ألف دولار مع قرار الفصل من الجريدة.
- مشاهد من تكرار فشلها فى الغناء.
- محاولة المغنية (سوزى) الانتحار وانقاذها و(كين) يبذل المستحيل لكى يتفادى انتشار خبر محاولتها الانتحار.
- قصر (زانادو) و (سوزى) تصبح مدمنة كحول وتبدأ الخلافات بين الزوجين وفارق السن يبدو واضحا بينهما. وتقرر (سوزى) أن ترحل عن القصر وتهجر (كين) الذى يتوسل إليها ان تبقى معه . ولكنها تهجره بعد أن تثور فى وجهه وتبدى استيائها من انشغاله عنها وانه يحتفظ بجمالها وشبابها بعد أن صار كهلا.
- فى الملهى وهى تواصل الحكى و(طومسون) يقول إن عليها أن تذهب معهم إلى قصر (زانادو) من اجل تصوير بعض اللقطات من الجريدة المصورة.
- فى القصر وهى تستعد للتصوير.
- فريق العاملين فى الجريدة المصورة يضبطون الإضاءة ويجرون البروفات من أجل عمل فيلم حول حياة (كين).

اللقاء الخامس (بتلر) رايموند:

- داخل القصر والخادم يردد "(روزبد) سأخبرك بكل شئ فلقد عملت لحسابه طيلة ثمانية عشر عاما كان أثنائها غريب الأطوار".



يد «كين» تحاول أن تقبض على الكرة الزجاجية

- مشـهد الخـلاف بيـن (كيـن) وزوجتـه (سـوزى) و(كيـن) يصـفعهـا ويفتـح حقائبهـا ويمزق فى وحشية كل الملابس ثم يمزق سـتائر غرفـة النـوم ويرمـى بعيـدا بكـل متعلقاتها ومجوهراتها بعد أن هجرته يلتقط كـرة زجاجيـة تسـتخدم فـى المكـاتب كثقل يوضع على أوراق المكتب.
- يسير محبطا بين صفوف الخدم والعاملين فى المـنزل وهو يقول (روزبـد) تبـدو عليه الهزيمة والحزن والغضب.
- طومسون يستمع إلى رئيس الخدم الذى يقول "هذا هو كل ماأعرفه عن (روزبـد) ثم سمعت صوت ارتطام الكرة الزجاجية بالأرض فتحققت من وفاته".

العودة إلى الراوى كلى المعرفة

- مجموعة العاملين فى الفيلم الاخبارى تنهى عملها ورئيسهم يقول لابد من اللحـاق بالقطار ثم يتوجه إلى (طومسون) ويسأله هل عرفت معنى (روزبد)؟.
- لقطة (كرين) من أعلى وهى تستعرض مقتنيات القصـر والتـى تبـدو مرصوصـة ومكدسة على الأرض فى خطوط متوازية لانهائية.
- رئيس الخدم يأمر مجموعة من العاملين بالتخلص مـن النفايـات والأشـياء عديمـة القيمة فى المحرقة والعمال ينفذون أوامره.
- فوهـة غرفـة الحريـق والعـاملون يقذفـون بالمخلفـات ومـن بينهـا زلاقـة صغـيرة ظهرت فى بداية الفيلم حيث كان يتزلج عليها الطفل (شارلز فوستر كين) يوم أن وقعت امه قرار الوصاية لثاتشر.
- تقترب الكاميرا تدريجيا فتبدأ كلمة (روزبـد) وهـى تتوهـج داخـل النـيران الكثيفـة والنار تأكل الزلاجة تدريجيا.

فلقد كانت الكلمة مطبوعة على قماش مقعد الزلاجة

ثم تظهر كلمة النهاية على المحرقة والنيران تأتى على الزلاجة وتحولها إلى رماد.

ولو شئنا تمثيل ذلك الملخص فى صورة رسم توضيحى فإننا يمكن أن نحصل علـى الشكل البيانى التالى.



«كين» و«إميلي» قبل إعلان الطلاق

ويتبين لنا من مراجعة نص ملخص المعالجة السينمائية للحبكة وكذلك من الاطلاع على مفردات الشكل البيانى السابق، أن خطاب السرد يتعين عبر مجموعة من تجليات السرد السينمائى تفصيليا على النحو التالى:

١- خطاب الراوى/ المؤلف

أ- وتعبر عنه مجموعة المشاهد الافتتاحية للفيلم وتتلخص فى المقاطع الوصف/ سردية والتى تتعلق بوصف قلعة (زانادو) من الخارج ومشاهد خارج السياج الشائك ولوحة ممنوع الدخول والبوابة الحديدية الضخمة التى يعلوها الحرف الأول من اسم (كين). ثم الاقتراب التدريجى من أعلى غرفة بالقصر - وعبر النافذة- وأخيرا المشهد الداخلى للغرفة. ثم الوفاة حيث أنه لاتتوفر كل تلك الصلاحيات فى حرية التنقل والمعرفة اللامحدودة الا للمؤلف أو الراوى كلى المعرفة.

ب- مجموعة من المشاهد الختامية للفيلم حيث يكون (طومسون) قد انتهى من سماع آخر الشهود وهو ريموند، واستعداد فريق العمل السينمائى للجريدة المصورة من مغادرة القصر. وكذلك انهماك العاملين فى القصر بالتخلص من بعض المهملات والأشياء القديمة بحرقها. ومن بين تلك الأشياء تظهر الزلاجةالخشبية وعليها كلمة (روزبد).

جـ- مشهد مثول (ثاتشر) أمام لجنة الكونجرس فى موضوع التحقيق حول ثروة (كين) ومواقفه السياسية. ذلك أن زمن تلك الواقعة يسبق بكثير قيام (طومسون) بجمع المعلومات واجراء التحريات الخاصة بحياة (شارلز فوستر كين).

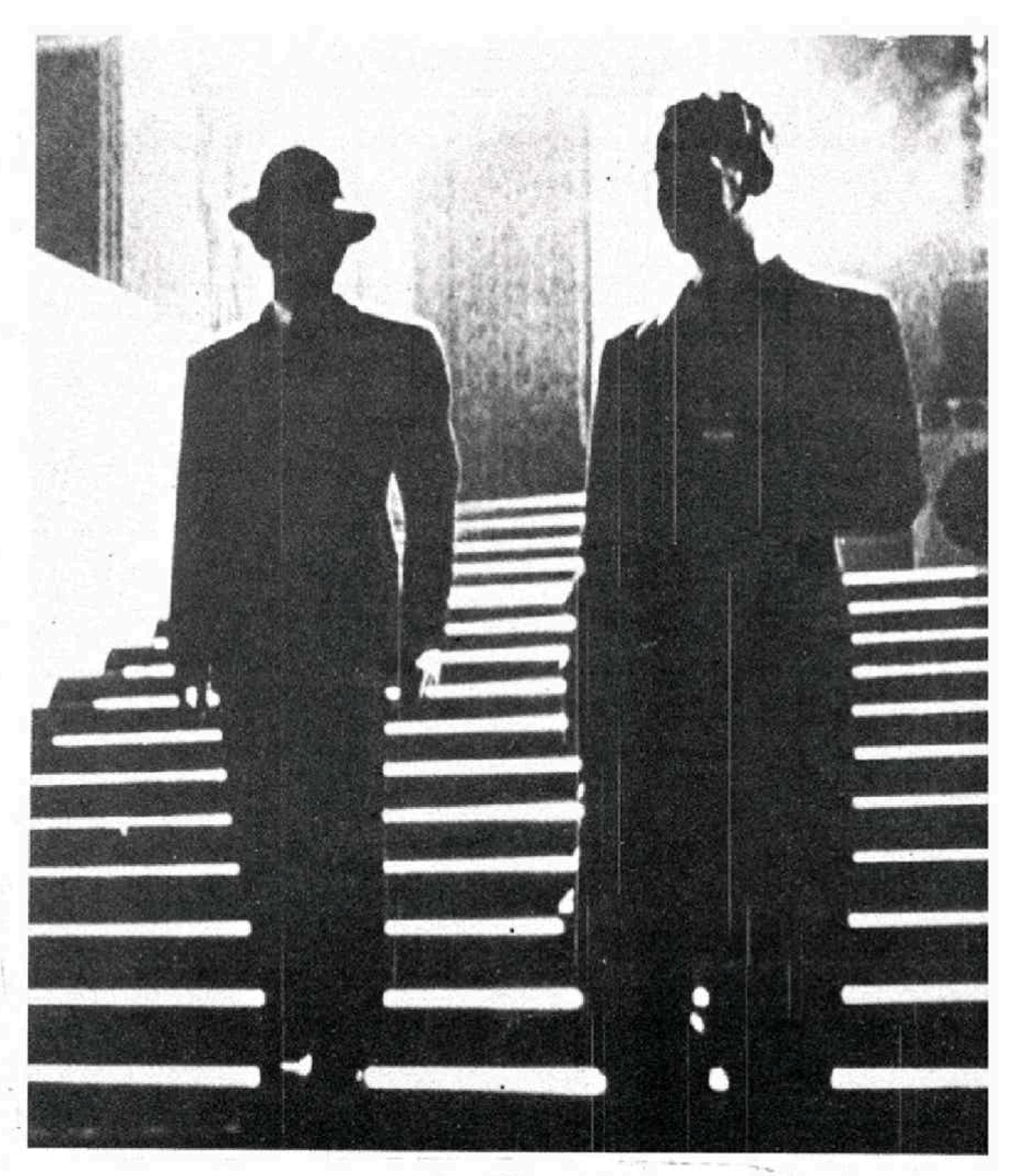
وكل هذه المشاهد كما هو واضح لنا تنتفى عنها صفة الذاتية. ولايمكن إسنادها إلى أى من شخصيات البناء السردى الوارد ذكره فى ملخص الحبكة، وهى حيلة فنية الغرض منها استبعاد أى إشارة إلى حضور المؤلف داخل العمل الفنى[١]

٢- مجموعة خطابات الحكى التى يقوم بأدائها كل من

أ- برنشتين

---

(١) Wayne C. Booth P,OP.Cit, (16-20).



«كين» و«ليلاند»

ب- ليلاند

جـ- سوزى

د- ريموند

والخطابات المنقولة عن مذكرات (ثاتشر) والذى يقوم بتشخيصه ونقله للمشاهد بواسطة (طومسون) أثناء اطلاعه على المذكرات الموجودة داخل متحف (ثاتشر).

* ويأتى أخيرا، الخطاب الوثائقى الذى يعرضه الفيلم التسجيلى، المأخوذ من لقطات ومشاهد حية صورت وقت حدوثها وجمعت من محفوظات الأرشيف السنيمائى ولم يضف إليها سوى صوت المعلق المصاحب لشريط الصورة.

والرؤية السردية لهذا الخطاب يمكن نسبتها إلى موقعين اثنين للنطق السردى.

الأول. موقع الراوى

الثانى. موقع (طومسون)

ولكن ماترجحه الدراسة هو أن رواية (طومسون) لمضمون خطاب الوثيقة السينمائية هو تال لما قدمه الراوى من قبل لنا كمشاهدين للفيلم السنيمائى.

وإذا كانت الدراسة قد جمعت -جنبا إلى جنب - خطابات كل من (برنشتين) و(ليلاند وسوزى وريموند) إلى جوار مذكرات (ثاتشر)، فلم يكن ذلك بسبب تساوى تلك الخطابات فى صيغتها السردية، وإنما لتسهيل عملية التعامل مع مفردات النص السردى بوصفه وحدة كلية.

ولابد من فصلها على أساس عملية تصنيف الراوى ودرجة حضوره وفاعليته فى الحدث المروى. وبالتالى يكون نموذج (ثاتشر) هو نموذج راو لايتوفر له عنصر الحضور الآنى فى اللحظة التى يحاول فيها (طومسون) جمع المعلومات وعقد اللقاءات واجراء الاحاديث والمحاورات. كما أن مذكرات (ثاتشر) تبعد زمنيا عن تلك الأحداث التى تسجلها. فالمذكرات المدونة تنطلق من لحظة كتابتها إلى مواقع زمنية فى الماضى بحيث نراها الآن ونصدر حكما عليها.

وهذه المذكرات وإن كانت تكشف لنا بعض جوانب شخصية كين ويتوفر لها الالمام بالطفولة المبكرة له الا أنها تروى وقائع وأحداث تم اختيارها من جانب (ثاتشر) لتؤكد معانى واراء وأحكام ذاتية. وهى لاتهتم بقضية التسلسل الخطى

للقصة. أما بقية الخطابات فهي تبدو متماثلة من زاوية حضور أصحابها وفاعليتهم ومشاركتهم في صياغة الأحداث ويعايشون الوقائع التي يقومون بالرواية – عنها.

وهؤلاء الرواة رغم عدم تطابق روايتهم حول مايتذكرونه من ماضي شخصية (كين) الا انهم جميعا تتوفر لهم ميزة الحديث المباشر مع شخصية (طومسون). وهم يعرضون أمامنا على الشاشة مباشرة ودون وسيط، مجمل أفكارهم وتفاصيل ذكرياتهم. ويجادلون دفاعا عن وجهات نظرهم وتتاح لهم الفرصة لمراجعة بعض مواقفهم.

و(ليلاند) رغم عدم توافقه الكامل – في أخريات أيام (كين) – نراه يقول "كنت صديقه الوحيد" وهو يرى الآن رغم قيام (كين) بفصله من الجريدة أن (كين) "يتصف بعظمة وعلوهمة خاص. ولديه خيال خلاق وقدرة فائقة على التفكير العميق السخي".

وتأتي شهادة برنشتين على نحو مثير حيث ينسف تماما كل مقولات ثاتشر. ويصف الأخير بقوله "أنه كان أكبر الحمقى وإنه لم يفهم (كين) مطلقا.

وجانب آخر في المشابهة في أسلوب شهادة أولئك الرواة إنهم يظهرون على الشاشة في بدء روايتهم لوقائعهم وتسمع حواراتهم ثم يتم النقل بواسطة القطع والمزج مع وقائع ما اختزنته عقولهم من ذكريات.

وهذا الشكل من السرد يكسب الرواية قدرا كبيرا من المصداقية وهو يشبه وقوف الشاهد اثناء التحقيق أو المحاكمة حيث يتم سؤالهم واثبات بياناتهم الشخصية مثل السن والعنوان إلى..إلخ. ثم يبدأ في ذكر مايعرفه ويشهد عليهم. وقد تكرر فرصة ظهور الشاهد اثناء الشهادة ونسمع نص كلماته هو ثم مواصلا عرض مالديه من أحداث وذكريات.

تجليات الشهادة:

يمكن لنا ملاحظة مظهرين مختلفين تتبدى من خلالهما شهادة الشهود بحيث يمكن تحديد كل مظهر على حدة، رغم اتصال منطوق الشهادة. وهو الأمر الذي يستلزم بالضرورة نمطا حكائيا خاصا مناسبا لكل حالة على حدة.

١- في حالة وجود الشاهد في مواجهة (طومسون) فإن أسلوب السرد يغلب عليه السرد الشفاهي. وطريقة ذلك هي الاخبار حيث يقوم الشاهد بعملية القص في راهينة الحاضر، أي حاضر الاستجواب والشهادة. ويصبح دور (طومسون) هو الاستماع بوصفه (مروى عليه) ثم في مرحلة لاحقة يكتسب (طومسون)

دور الراوى الذى ينقل ماسمعه لنا عن طريق مايسمى بالحديث والمونولوج المستعاد.

٢- فى مرحلة الاسترجاع فإن شخصية الشاهد تبدو وقد انفصلت عن ذاتها حتى تتمكن من تقديم رؤية شبه موضوعية وسرد وقائع وأحداث شغلت حيزا من زمن مضى. وأسلوب السرد فى هذه الحالة سيكون عن طريق تشخيص الوقائع والأحداث ورسم صورة شبه حية للشخصيات. ثم يقوم الشاهد بتخييل وعرض المشهد الحكائى.

٣- فى بعض الأحوال القليلة يتم تمثيل الشاهد، بوجوده المادى المحقق، ويظهر هو على الشاشة،ويضاف إلى المشهد. وفى أحد أركانه صورة مايسترجعه بخياله من ذكريات. فالراوى موجود فى الحاضر جنبا إلى جنب مع مشهد الماضى الذى يحاول استرجاعه. ومثال ذلك مشهد (جيدليلاند) فى حاضر شيخوخته داخل دار المسنين وهو يروى لـ (طومسون) كيفية استكمال (كين) لكتابة مقالته النقدية عن (سوزى) وكان الأول قد كتب سطور المقدمة فقط.

٤- وتأتى الشهادة المقدمة – فى صورة تقريرمحايد – على هيئة مادة اخبارية تسجيلية داخل عدد الجريدة السينمائية والتى صنعت عقب رحيل (كين) فى شكل سخرية ذكية من أسلوب ممجوج لأغلب الجرائد المصورة، رغم كونها تحمل بعض الدلائل الحقيقية حول حياة (كين).

وهى تسوق بعض الشواهد على نمط الصحافة الصفراء التى تعمل على ترويجها. وقد يختلف البعض حول مدى موضوعية ودرجة الحياد والثقة فيما تقدمه الشهادة بل ويمكن ضحدها والطعن فيها، غير أن مايهم هذه الدراسة بالدرجة الأولى هو مايلى.

أ- نوع الصيغة التى خرجت بها هذه الشهادة.

عند فحص نص المادة الوثائقية التى تقدمها الجريدة السينمائية سوف نلاحظ وجود صوت معلق يقوم، بسرد ملفوظ شامل لبعض الأحكام والتعقيبات. وصوت المعلق يتوازى مع شريط الصورة الذى يعرض بعض اللقطات الحية للأحداث التى يتفوه بها المعلق. وهذا يجعلنا أمام مزيج من صفةالخطاب المعروض والذى يحمل كثيرا من التفاصيل، فى محاولة لمحاكاة مشاهد من السيرة الشخصية (لكين) وكذا صيغة خطاب آخرمسرود تحمله كلمات المعلق.

الأم توقع قرار الوصاية لثاتشر بينما كين يلعب (فى الخلفية) — الأم تنادى «كين»

ب- راوى الشهادة:

ولتحديد ذلك فإنه لابد من بيان نقطة انطلاق السرد وفى عرف الدراسة يكون السرد قد بدأ عقب انتهاء عرض الفيلم التسجيلى حول حياة (كين) وعدم رضاء (روالستون) عن الفيلم بدعوى افتقاد ذلك الفيلم لوجهة نظر تقود إلى عالم (كين) وتوضحه. ثم تكليفه (لطومسون) بإعادة صياغة فيلم آخر. ومن النتيجة السابقة تصبح المادة السينمائية التى تم عرضها تقع فى منطقة زمنية سابقة لنقطة انطلاق السرد. ويكون حكم الدراسة عليها هو حكم الذكريات المستعادة.

فالجريدة المصورة تحاول من خلال الشكل الوثائقى أن ترسم صورة لوقائع وأحداث جرت كلها قبل وفاة (كين). فإذا نحن أضفنا معلومة مقابلات (طومسون) ومسئوليته عن الفيلم الاخبارى الأول فتكون، رواية ذلك الجزء الوثائقى هى من موقع (طومسون) بوصفه راو رئيسى للسرد.

اقتراح الدراسة

تعود الدراسة الآن مجددا إلى تحديد أسلوب السرد المتبع فى فيلم "المواطن كين"، ومن نافلة، القول التذكير بالاعتراض على تحديد ذلك الأسلوب بالحكم النقدى الشائع فى كل المراجع والذى يطلق عليه أسلوب "الفلاش باك". والرأى الأقرب إلى التدقيق فى الأسلوب المتبع، بناء على معطيات السرد وتأسيسا على الملخص الذى سبق عرضه هو وجود سارد واحد يقوم بعبء الرواية وترى الدراسة أن (طومسون) هو ذلك الراوية/ الحاكى.

و(طومسون)يستعيد لنا مأسبق أن قصه عليه مختلف الرواة. ومن خلال تكنيك المونولوج المروى ووسيلة الحديث المستعاد تمكن ومن - موقعه البعيد عن الحدث- أن يعيد على مسامعنا نصوصا كاملة منقولة علن ألسنة الرواة. وأن يشخص لنا كمشاهدين أحداثا وقعت اثناء قيام الرواة بأداء الشهادة. مثل مراوغات (ليلاند) وسخرياته ومحاولته لطلب سجائر بعيدا عن أعين الاطباء الذين يمنعونه من التدخين. وكذلك تصويره للحالة النفسية الناتجة عن اقبال (سوزى) على ادمان الكحوليات وغيرها من مفردات السرد. ويظل (طومسون) موجودا فى ساحة الحدث شاهدا على كل الوقائع فى لقطات المشهد الأخير للفيلم.



تاتشر يشرح بنود الوصية   رد الفعل على وجه الأم

اشكالية التسلسل والترتيب فى ضوء المعالجات الزمنية:

تهتم الدراسة هنا بقضية التقديم والتأخير فى اظهار الوقائع والأحداث المروية سينمائيا، وأثر ذلك التسلسل المنطقى فى ضوء المعالجات الزمنية. فإذا قدر لنا أن ننحى -جانبا ومؤقتا- معا الجزء شبه الوثائقى والذى تعبر عنه الجريدة السنيمائية فسوف نصل إلى الملاحظات التالية:

١- يقدم (ثاتشر) فى مذكراته صورة مكبرة جدا لطفولة (كين)، "لقد تعرفت عليه للمرة الأولى عام ١٨٧١" مع تقديم صورة ثابتة للطفل (كين). ثم لقطات مستعادة من الذاكرة تبدأ بلقاء (ثاتشر) مع والدى (كين) لحظة توقيع قرار الوصاية وتبدو هذه المعلومة وكأنها تصحيح ومراجعة لما قدمه الفيلم التسجيلى حول لقطة بدء هبوط الثروة على (كين) والذى أرجعه الفيلم التسجيلى إلى عام (١٨٨٦).

وتكاد تركز مذكرات (ثاتشر) على الجانب الاقتصادى من حياة (كين) هبوطا وصعودا وكذلك على أسلوب (كين) فى التعامل مع ما هو سائد فى أمريكا من تقاليد راسخة حول الملكية الفردية والحقوق الشخصية. كما أن أفكار (كين) الاصلاحية هى موضع شقاق مع (ثاتشر) الذى يرى أنها جلبت على (كين) الكثير من الانتقادات. والتى أدت فى سنوات الكساد إلى ضرورة أن يتنازل (كين) عن إدارة أعماله الصحفية ودور النشرالتى يملكها.

٢- ماأن تنتهى مذكرات (ثاتشر) مشيرة إلى منحنى الهبوط لمسيرة (فوستركين) حتى تبدأ مرحلة جديدة تمثلها شهادة (برنشتين). والتى تشير إلى ذلك اليوم التاريخى فى حياة (كين) و(ليلاند) وصاحب الشهادة يوم ذهابهم للمرة الأولى إلى مبنى جريدة (انكويرر). وهى شهادة لاتبدو فقط على النقيض مما سبقها ولكنها تغطى مرحلة، هى الأسبق، مما انتهت إليه مذكرات (ثاتشر). وفى الوقت الذى تنتهى فيه مذكرات ثاتشر عند شتاء (١٩٣٩) حيث يكون (كين) قد اقترب قليلا من السبعين عاما يظهر (برنشتين) وهو شاب فى مقتبل العمر. وهذا بدوره يفرض على المشاهد مشاركة ايجابية فى إعادة ترتيب الأحداث حيث تتوافق مع مراحل العمر وسنوات الزمن الملائمة لكل شخصية.

٣- فى الوقت الذى تعكس فيه شهادة (ليلاند) بعضا من المرارة وتشيع فيها روح السخرية وطابع التهكم من بعض تصرفات (كين) فإن (برنشتين) يقدم صورة



كين يرفض الذهاب مع تانشر والأم تدفعه للذهاب

للولاء والحنين لكل مايربطه بصديقه الراحل. بل أنه مازال يضع صورة كبيرة الحجم لـ (كين) فيمكتبه تعلو رأسه وفي مكان الصدارة من حجرة المكتب.

٤- تحاول الجريدة السينمائية أن تقدم بعض المعلومات شبه الوثائقية عن الحياة الشخصية والعملية (لفوستر كين) وأن تكون بمثابة التمهيد الضروري للكشف عن بعض الشخصيات المشاركة في العمل. والذين سوف يكون لهم دور بارز في البناء الدرامي للنص من خلال شهاداتهم المختلفة. وهي بمثابة مفتاح يسهل الدخول إلى منطقة الأسرار والذكريات. كما وأنها خريطة عامة شديدة الاتساع تجمل وتلخص ماسوف يفصل لاحقا من وقائع وأحداث. وهي تلتزم بقدر كبير لعنصر الترتيب الزمني للأحداث.

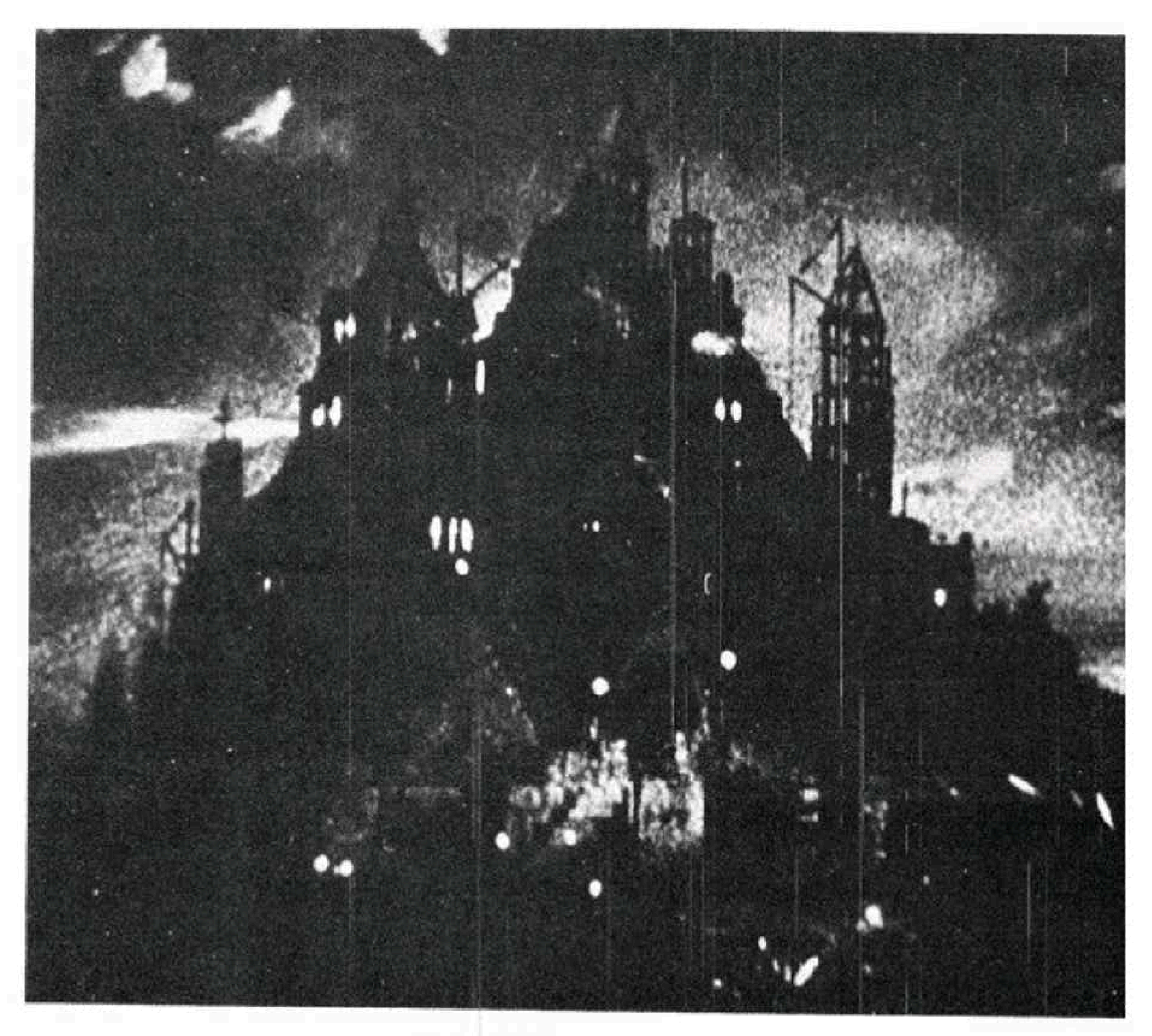
التشكيل المكاني:

تهتم الدراسة بمحورين رئيسيين هما علاقة الداخل والخارج في عملية بناء المكان السردي.

الخارج: يبرز المكان داخل البناء الفني للفيلم كأحد العناصر الجوهرية ذات التأثير الحاسم في تأكيد مقولات الفيلم. فمنذ البداية يطل قصر زانادو المقام فوق ربوة محتلا الثلث الأعلى من الشاشة. ومهيمنا في سيطرة مؤكدة على كل أجزاء الكادر السينمائي. وأسفل القصر تأتي الربوة المرتفعة لتعلن عن مدى ارتفاع مبنى القصر من ناحية ومدى ثباتها ورسوخها على الأرض من ناحية ثانية. ويكون طرفي الكادر من يمين ومن شمال امتداد لانهائي للضيعة التي يسكنها (كين).

وفي كل مرة يصور فيها القصر من الخارج تكون زاوية التصوير مأخوذة من أسفل لتأكيد العلاقة الثنائية فوق/تحت. ويكثر استخدام الجمل الوصفية في بداية الفيلم حيث تظل الكاميرا متحركة كما هو الحاصل في مشهد الافتتاح (استعراض السياج الحديدي، البوابة الضخمة وبأعلى قمتها حرف "ك". الطيور وأقفاص الحيوانات والتماثيل والمسطحات المائية التي ترسوبها قوارب النزهة...إلخ.

وكل هذه التعبيرات والجمل الوصفية لاتصاحبها أي جملة حوار ولكنها فقرة طويلة نسبيا من فقرات السرد الوصفي. تميل في أغلبها إلى الوصف العام دون الألتفات لباقي تفريعات شجرة الوصف أي أنها بمثابة الاستهلال الافتتاحي والمشهد التأسيسي لخلق الصورة العامة والرئيسية للقصر وبالتالي لمن يملكه.



قصر زانادو فوق ربوة يشبه قلاع القرون الوسطى

الداخل: يكرس النص السينمائى كثيرا من المقاطع الوصفية التى تستعرض الحوائط الداخلية ومايعلق عليها من لوحات وصور. وحليات الأسقف والحوائط وأعمال الحفر البارز على أفاريز الحوائط والمدفأة والأبواب الخشبية الضخمة ومايكسوها من حليات. وقطع الأثاث والتحف.

والطابع الوصفى فى هذه المقاطع يتعمق أكثر من خلال تفريعات شجرة الوصف وتلعب التفاصيل الخاصة بمقاطع الوصف/ سردية دورا واضحا فى خلق عالم فسيح ومتخيل يشد العين ناحية أطراف الكادر التى تعمل على حجب الرؤية جزئيا.فإطار الكادر- وان كان- بمثابة خط يحيط كل جوانب الصورة الا أنه يلعب أيضا دور همزة الوصل بين ما هو مرئى وظاهر وبين ماهو متخيل وخفى. ولأن معظم مشاهد السرد تدور داخل قلعة (زانادو) فإن البناء الهندسى المبالغ فى ضخامته ونوعية الطراز المعمارى ذى الطابع القوطى والبذخ الهائل فى كافة تفاصيل الترف والرفاهية كل ذلك يضفى على المشهد السردى جملة من التأثيرات البصرية تؤثر على استجابة المشاهد للفعل الدرامى وتزيد من قوته.

كما أن المؤثر البصرى الناتج عن شكل الطراز المعمارى، القريب من أسلوب الباروك واللمسات القوطية الذى شيدت به كثيرا من القلاع والقصور والكنائس فى عصر النهضة يصبغ المشــهد بعبق تاريخى. وتشكل الأبواب الضخمة والأسقف المبالغ فى ارتفاعها والأعمدة المربعة مع غيرها من المفردات مجموعة من الدوال المعنوية المباشرة على مدى سطوة القوى المركزية التى تتجمع بين يدى (شارلز فوستر كين). وتستعرض الكاميرا فى لقطة طويلة نسبيا عند بداية الفيلم السياج المحيط بالمكان. ويتم ذلك من خلال لقطة متابعة أفقية لبيان مدى طول السياج وبالتالى مدى اتساع المكان. ثم لقطة استعراض رأسى للتعرف على مدى ارتفاعه ووقوفه سدا منيعا فى مواجهة أى محاولة لإختراقه. كما أن استعراض الشكل الهندسى للحلقات المشكلة للسياج تعزز من المعنى السابق الإشارة إليه.

ويعكس طراز النوافذ الفرنسى ذو الأقواس والحليات الحديدية والذى يعرض بطريق المزج مع الحلقات الحديدية للسياج مشكلا وحدة بصرية شبيهة بنسيج شبكة العنكبوت والتى تقف منصوبة لإصطياد المتلصصين والدخلاء. وأيضا دلالة على قوة السيطرة التى يملكها المكان على ماحوله من أشياء وموجودات.

وتنتشر فى طول المبنى الأبراج العالية الدائرية والمربعة بحيث توحى بمظهر القلعة أكثر مما توحى بطبيعة المنزل السكنى. والشرفات التى تعلوها الأبراج ذات القمم المدببة مثل حراب حادة مشرعة مهيئة للقتال. أما غرفة الطعام والتى تدور

فجوهر القضية بالنسبة لهذه الدراسة هو جملة معايير النقد الجديد. فمن الثابت والصحيح أن البناء الهيكلي للسيناريو يبدو في شكله الظاهري مركبا وشديد التعقيد. وأنه يعتمد على مجموعة مختلفة من الرواة. وأن حكايات أولئك الرواة تتميز بالتشابك احيانا عندما تمس تفاصيل واقعة أو مجموعة من الوقائع. وهذا التناقض ينشأ بطبيعة الحال من مدى ومساحة الرؤية المتاحة لشخصية الراوي وكذلك حجم مشاركته في الحدث الذي يستعيد ذكرياته وتفصيلاته، وأخيرا مدى قربه أو ولائه وإنحيازه لشخصية (كين).

وفي معظم المصادر التي تعاملت معها الدراسة أو التي استعارت منها النقول والإشارات المرجعية ترى أن العنصر الخلاق والابداعي في هذا الفيلم هو في كيفية بناء هذا الهيكل الحكائي المتعدد الطبقات بواسطة مجموعة الرواة. كذلك البراعة في التحكم في صياغة كل شهادة وعملية التعبير عنها. ومع اتفاق الدراسة في الرأي مع تلك المصادر حول أن نمط السرد يتخذ هيئته أبنية حكائية شبه منفصلة يقوم على سردها في كل مرة راو منفرد. إلا أن ذلك لا يمنع الدراسة من أن تبدي تحفظها على الكثير من تلك الأراء.

تحفظ أول :

كل الرواة الخمسة يتميزون بسلوكيات وشخصيات ودوافع تميزهم كل عن الآخر على المستوى الشخصي. غير أن ثمة نمطا عاما وهيئته واحدة تجعل طابع السرد في انتظامه وتطوره متتابعا نحو غاية وهدف محدد.

وأن أسلوب الانتقال من شخصية إلى أخرى يتخذ هيئة وطريقة واحدة. وهذه الطريقة تفرض على القائم (بالشهادة/ الرواية) أن يسبق صوته وحديثه في عملية استحضاره للذكريات والأحداث. وهو أسلوب يراه البعض خطوة مبتكرة لتقليص الجانب الذاتي للشخصية التي تروي الاحداث. وإكساب الوقائع المروية والذكريات المستعادة اكبر قدر من الموضوعية(*) و الحياد السردي وكأن الشخصيات لا تحكي من موقع ثابت ووجهة نظر محددة.

(*) يرى (Bruce Kawin) في كتابه (Mind Screen) أن افتتاح كل مشهد من مشاهد "الفلاش باك" بواسطة تعليق الشخصية التي تتذكر لا يفلح في إخفاء الجانب الموضوع على الشهادة ص (٢٤ – ٤٤) ولكن (مورين وبوردويل) وغيرهم يختلفون مع هذه الفكرة. (الباحث)
Bruce Kawin، "Mind Screen"، Princetion: Princetion Unive Press، 1978.

تاتشر — برتشين — ليلاند — سوزى — (ريموند) رئيس الخدم — الراوى

تعرفها على كين واستمرار العلاقة بينهما

تدريبات الغناء

عروض الأوبرا الفاشلة

محاولتها للانتحار

إقبالها على الخمر

الانفصال

توتر العلاقة بينها وبين (كين)

مغادرتها للقصر

مشاهد للخلاف بين (سوزى وكين)

قرار (سوزى) بهجر (كين) وثورة (كين) وخروجها من القصر

ثورة (كين) الصارما وهو يمزق كل شيء من بقايا (سوزى)

(كين) يلتقط الكرة الزجاجية

ويذهب إلى غرفته سماع صوت إنظام الكرة

ثم التيقن من الوفاة (طومسون) وفريق العمل ومعهم (سوزان)

يعملون في بعض مشاهد الفيلم

نهاية العمل فى الفيلم (وريموند) يطلب حرق المخلفات وتتوهج داخل المحرقة

والأرجح فى عرف الدراسة أن قيام كل شاهد بالحديث والتعليق لحظة إفتتاح مشهد التذكر لا ينفى الجانب الشخصى ولا ينحيه جانبا. ذلك أن الشهادة إنما تأتى عبر عقل وعواطف القائم بها. ودليلنا على ذلك هو تناقض الحكم الذى يبديه كل من (جيدليلاند وبرنشتين) حول شخصية (كين) وكذلك رأى (برنشتين) فى المذكرات التى دونها (ثاتشر) عن بعض تصرفات (كين). وهو تناقض لا يعود مردة إلى حضور أو غياب أحد الطرفين عن مسرح الحدث أو الواقعة المختلف حولها. وهو أيضا لا يعود إلى مساحة الرؤية المكشوفة لطرف ما كى تميزه فى كم المعلومات وحصيلة ما يشهد عليه من أحداث ووقائع.

لكنها شهادات تمت صياغتها تبعا للون الغالب على مزاج الشخصية التى تقوم بالتذكر. وهو ما يعنى عدم موافقة الدراسة على استبعاد الجانب الشخصى فى الشهادة أو محاولة التهوين منها. والقول بموضوعية ما تحكيه كل شخصية من شخصيات الرواة هو حكم على المستوى النظرى يفتقر إلى الدليل.

التحفظ الثانى :

إننا فى حقيقة الأمر أمام سرد خطى يطرد قدما من الشهادة الأولى وحتى الشهادة الأخيرة لخادم المنزل (ريموند) فى مشهد النهاية. وأن ذلك المركب الحكائى شديد الحبك والتعقيد - كما يبدو فى الظاهرة - يمكن لنا إعادة تفكيكيه إلى إجزائه الرئيسية كما هو وارد فى الشكل البيانى رقم (٨) ولذلك لتسهيل عملية قراءته.

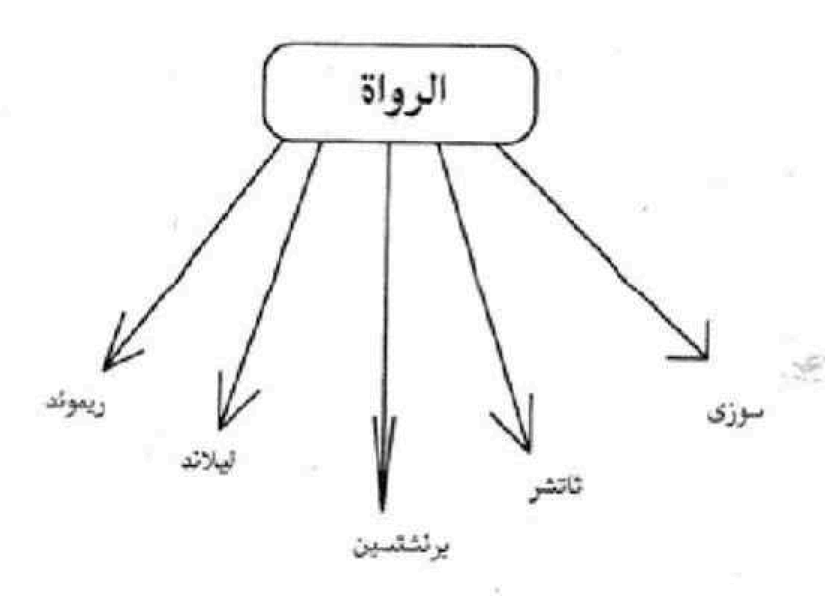
ومن مطالعة ذلك الشكل يمكن لنا التعرف على خمسة أجزاء أو مقاطع حكائية مميزة. وبحيث يشكل كل جزء أو مقطع سردى وحدة بنائية قائمة بذاتها. وهذه الأجزاء السردية تتدفق من لحظة بداية محددة وحتى نهاية الجزء أو المقطع. ولا يعوق تدفقها وإطرادها تداخل أو تقاطع أو مراجعة أو حتى استدراك.

وما تعنيه الدراسة بعبارة التداخل مقصود منه عدم حدوث معالجات زمنية على مستوى الشهادة الواحدة للفرد أو على مستوى مجموع الشهادات، أو فيما بينها.

وهذا يعنى أن كل الأجزاء السردية تنساب على المستوى الأفقى وبالتالى فهى لا تشكل مركبا حكائيا معقدا كما هو الرأى عند البعض.

ونخلص من كل ذلك إلى صياغة شكل تخطيطى بسيط يفسر ما يبدو معقدا ومركبا لدى جمهور النقاد. والشكل التخطيطى السابق يؤكد ما سبق وأن طرحته الدراسة حول نمط القص والصياغة السردية لسيناريو الفيلم.


الكاتب
الراوى الضمنى
تفويض (طومسون) بالسرد
طومسون
طومسون يقوم بتوكيل مجموعة السرد


الرواة
ريموند
أيلاند
برنشتين
ثاتشر
سوزى

شكل رقم ٩



محتويات القصر مكدسة داخل الصناديق

فالكاتبان (أورسون ويلز ومانكوفيتش) يفترضـان وجـود شـخص يقـوم بالروايـة عنهما. وهذا الراوى هو الذى يحكى للمتلقى كافة التفاصيل والأحداث التـى تظهـر فى مشاهد البداية. ثم يتنحى ذلك الراوى جانبا لكى يظهر راو آخر هو (طومسون). وبطبيعـة الحـال فـأن المؤلفين يبرعــان فــى الوصــول إلــى حيلــة ذكيــة لتكليـف (طومسون) بحق السرد حيث يبدى (راولستون) عدم موافقته وارتياحه على أسلوب الفيلم التسجيلى الذى تم إنجازه فى عجلة وجاء مسطحا ويعرض ما هو ظـاهر فقط دون أن يمس الجوانب الخفية مـن شخصية (كين). وبالتـالى فـإن ظهـور شـخصية (طومسون) منطقى ومبرر حيث يفوض من قبل (راولستون) فـى البحـث والتحـرى وجمع المعلومات لكشف غموض شخصية (كين).

وعندمـا يقـوم (طومسـون) بـأداء مهمتـه فـى البحـث فإنـه بــالضرورة قـد قـابل مجموعة كبيرة من الشخصيات وفرز ما حصل عليه من المعلومات.

ثم من بعد ذلك أعطى ثقتـه فـى شـهادات كـل مـن (سـوزى وليلانـد وبرنشـتين) ومذكرات (ثاتشر) وأخيرا شهادة (ريموند بتلر). ولقد قـام (طومسـون) باعتمـاد كـل منطوق الشهادات السابقة. حيث أنه لم يفند أى واحـدة منهـا ولـم يمحـص الأمـر أو يتشكك فيها.

وهذا القبول من جـانب (طومسـون) يعنـى أن شـخصيات الحكـى والشـهادة هـى شخصيات معتمدة وموثوق بها وتصل إلى مرتبة الوكيل الذى ينقل كل ما يصل إلى سمعه إلى شخص من أعطاه هذا التوكيل. وتجدر الملاحظة بأن (طومسون) بوصفه مفوضا فى جمع المعلومات بل وفى الحكى ذاته فإنه لا يتدخل فــى سيرالشـهادة ولا فـى مضمونهـا. وهـو لا يقـاطع الشـهود ولا يقـوم بعمليـة التدقيـق الخاصـة بمطابقـة شهادة أحدهم على الأخرى ولا يلجأ إلى عمليات مواجهة الشهود بعضهم ببعض.

أكثر من ذلك أن (طومسون) يتحول إلـى شـخصية شـديدة الحيـاد حيـث لا تبـدو عليه أى إنفعالات ولا يبدى أى قـدر مـن ردود الافعـال نحـو مـا يسـمع. وفـى رأى الدراسة أنه لهذا السبب فقط يبدو لنا جوهرالخلاف حول الطبيعة الحيادية للشـهادات والتى يطلق عليها البعض تعبير الشهادة الموضوعية.

لقد بينت الدراسة – الآن – أن فكرة (اللاذاتية والموضوعية) التى ارتكز عليهـا النقاد فـى مجـال الاعجـاب بالبنـاء الحكـائى للفيلم، لا تعود إلـى شـخصيات الـرواة الخمسـة، كمـا ذهـب أولئـك النقـاد. وإنمـا يعـود الأمـر – بالدرجــة الأولــى – إلــى (طومسون) نفسه. فلقد فتح ذراعيه مرحبا بالشهود وفتح أذنيه مصغيا لهم. وقبل من كل واحد منهم ما نطـق بـه لسـانه. وإذا كـانت طبيعـة دور (طومسـون) هـو مجـرد

التسجيل الحرفى والنقل الأمين لكل ما سمع من أقوال وذكريات، الشهود/ الرواة، وهو ما يؤكد حالة اللاذاتية والموضوعية فى رأيهم، وهو أيضا جوهر التقدير والاعجاب بالبناء المركب للسيناريو.

غير أن ذلك التقدير يكون قد صادف غير محله فهو يعود باللاذاتية والموضوعية إلى الشهود لا إلى (طومسون). أما الدراسة فإنها تصف (طومسون) بالحياد وعدم الفاعلية أو ربما السلبية فى مواجهة ما يسمع من روايات الشهود فهم لديه ليسوا سوى مجرد "وسطاء يقدمون لحظة مفرغة من كل الخبرات المعاصرة"(١).

وإذا كان (طومسون) لا يتدخل فى سير الحدث الحكائى الذى يستمع إليه ويسجله فهو أيضا لا يتدخل فى الشهادة/ الشهادات حتى على المستوى النفسى. فهو هادىء البال يجيد الاستماع لا تمور نفسه بالمشاكل ولا تجيش عواطفه مع أو ضد ما يسمع. وأخيرا هو لا يملك حتى صورة أو فكرة يكون قد كونها حول شخصية (كين) ولو بشكل أولى فيقوم باختبارها عبر أقوال الشهود وهو فى التحليل الأخير ناقل لما يسمع وليس بناقد لما سمع. وهذا الأمر يكشف لنا الطبيعة الافقية واللامركبة للسرد. وربما يكون ذلك النموذج السردى هو الأقرب إلى أسلوب سرد الروايات البوليسية وقصص التحرى وحكايات رجال الشرطة ومغامرات المخبرين حيث يتم فيها – طبقا لخطة محكمة بعثرة كمية من المعلومات والأدلة وتتناثر الأقوال والقرائن والادلة على ألسنة الشهود والشخصيات بطريقة فنية متقنة. ثم يعاد تجميع كل تلك المعلومات بطريقة الكلمات المتقاطعة ويتم حل اللغز فى النهاية.

أن الطبيعة المركبة لهذا السرد – من وجهة نظر الدراسة – لا تتجلى فى راهنية سرد أحداث ووقائع الشهادة أو النطق بها – وإنما يتحقق مبدأ السرد المركب داخل عقل ووعى المشاهد/ المتلقى، وبعيدا عن شاشة العرض السينمائى وعبر عوامل المتخيل السردى.

ووعى المتلقى يتنامى تباعا وتدريجيا كلما نقلت إليه الحواس مزيدا من المدركات. وتتشكل صورة تلك المركبات فى صياغة بناء مركب ونسيج محكم مترابط شديد الكثافة والمتانة وذلك كنتيجة لمجمل عمليات تلقى المفردات الأولية.

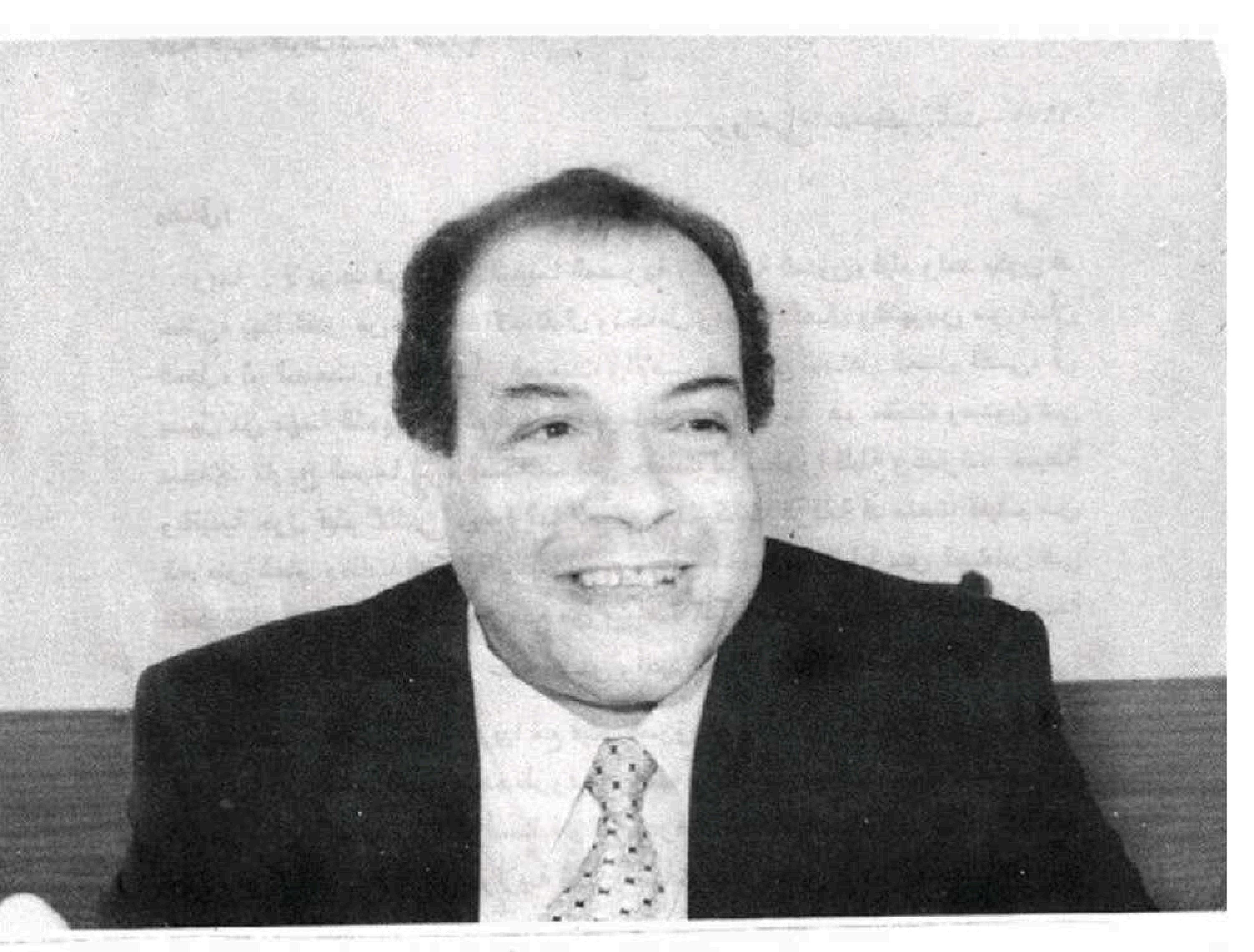
وإطلاق العنان لخيال يفيض بالحيوية والثراء يفجر فى مساحة الشاشة وعقل المتلقى على السواء آليات صنع المتخيل السردى.

---

(١) Dorrit Cohen, OP. Cit., P. (247).

الفصل الثانى

ديناميكية صناعة المتخيل



فنان السينما مدكور ثابت

الفصل الثانى

أولا النص السينمائى لفيلم.

حكاية الأصل والصورة فى إخراج

قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة"

سيناريو وإخراج: مدكور ثابت - ١٩٧١

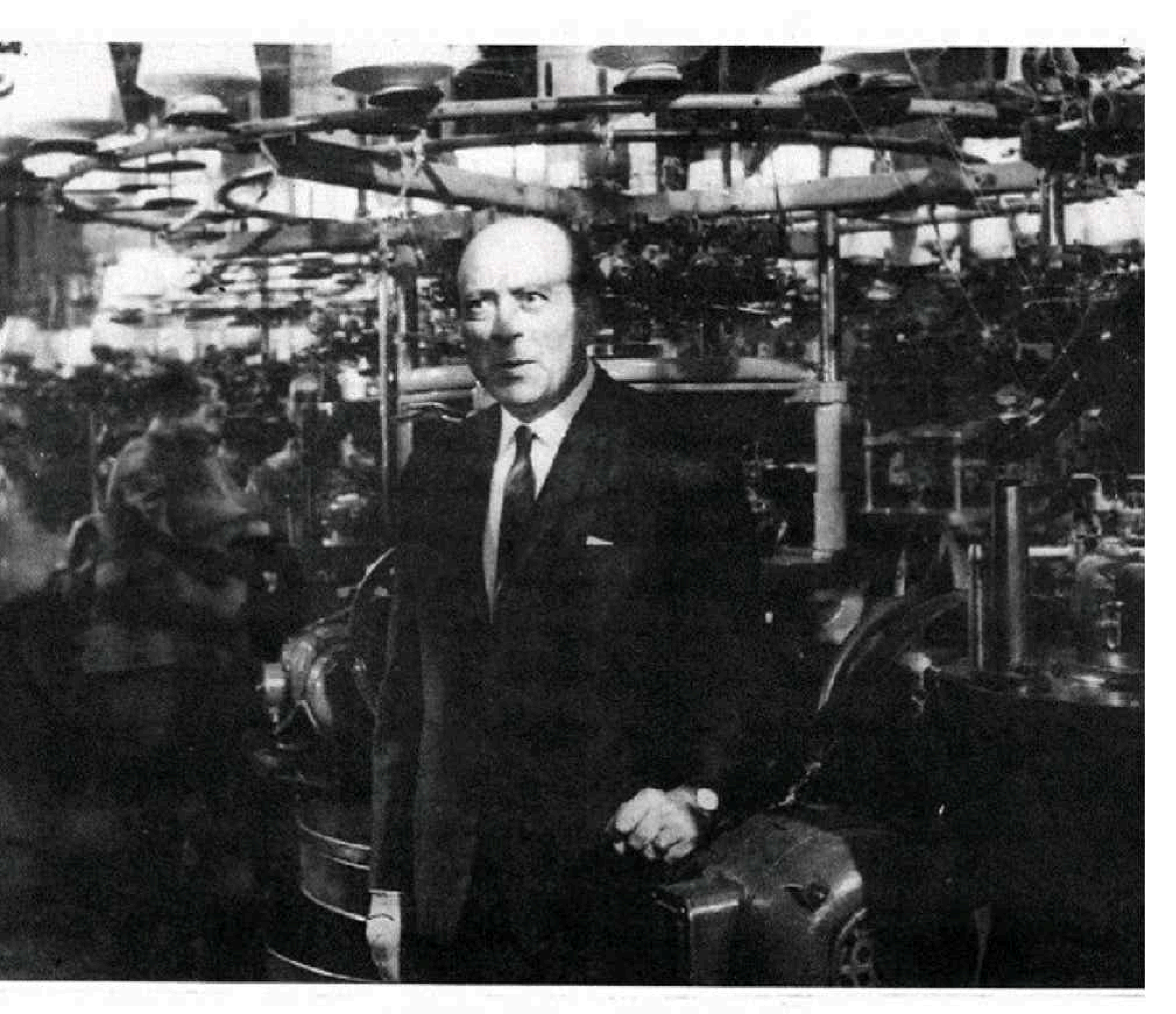
مدخل:

ربما .. لا يوجد فى تاريخ السينما المصرية والعربية المدون، فيلم واحد يكون قد حظى، بهذا القدر من برودة الاستقبال وتجاهل ردود الأفعال والتهوين من شأن العمل، ثم الصمت. ومن شأن الصمت والإصرار على تجاهل العمل الفنى، أن يسهل من مهمة التجهيل به ثم اسقاطه، يوما من بين كل ما هو مثبت ومدون فى سجلات تاريخ السينما. تلك السجلات التى حفظت لنا سطورا قليلة وعبارات بسيطة وتقليدية حول فيلم "لاشين" ويتوارثها الجميع حيث كانت الرقابة قد منعت الفيلم من العرض العام. وظلت المعرفة بالفيلم قاصرة على مجموعة قليلة من العاملين فى تنفيذ الفيلم. وحيث أن الجمهور منع من مشاهدة الفيلم، ساد رأى عام بضياع نسخة الفيلم الوحيدة حتى تم العثور عليه مؤخر وأعيد إليه الاعتبار والتقدير (*).

ولقد حدث نفس الشىء تقريبا مع فيلم "السوق السوداء" وإذا كان الأول قد حجبته السراى، فإن الثانى لعبت ضده ظروف سياسية وإجتماعية معقدة. حيث صعدت إلى السطح شريحة جديدة من الرأسمالية والتى عرفت آنذاك "بأغنياء الحرب" ولم تكن لها ابدا تقاليد وثقافة البرجوازية التى أنشأت بنك مصر وساهمت فى تطوير الصناعة والاقتصاد وشيدت مسرح الأزبكية وأقامت ستوديو مصر.

اما فيلم "حكاية الأصل والصورة" فهو نموذج مختلف، والفيلم لم يحظ، حتى - بتلك السطور القلية المحفوظة والمتوارثة، والتى يعرفها الجميع حول فيلم لاشين. أيضا

(*) تم عرض الفيلم فى الحلقة الأولى من برنامج "ذاكرة السينما" اعداد على ابو شادى وتقديم سلمى الشماع عام ١٩٩٢.



الفنان محمود المليجى وسط غابة من الماكينات

لم يتوفر له حظ ونصيب "السوق السوداء" أو حتى مصيره فلقد شاهد البعض الفيلم وظلوا يكتبون(*) عنه وأثمرت جهود البعض فى عرض الفيلم فى أحد برامج التليفزيون. كما أن الرقابة على الافلام فى مصر لم تلعب دور من أى نوع من أنواع المنع، ولم تفرض عليه شروطا معينة، يكون من شأنها تضيق فى العرض العام، وحجب الفيلم بالتبعية عن جمهور الطبيعى غير أن الفيلم صادف ظروفا، وهى الأنكى والأسوأ والأكثر تأثيرا على مصير الفيلم. فماذا يفوق التجاهل والصمت؟ برغم أنه يستخدم أساليب سردية جديدة ومبتكرة، وغير مألوفة فى حقل السينما المصرية تتبع من نزعة تجريبية (**) تنمو جذورها داخل عقل المخرج(***).

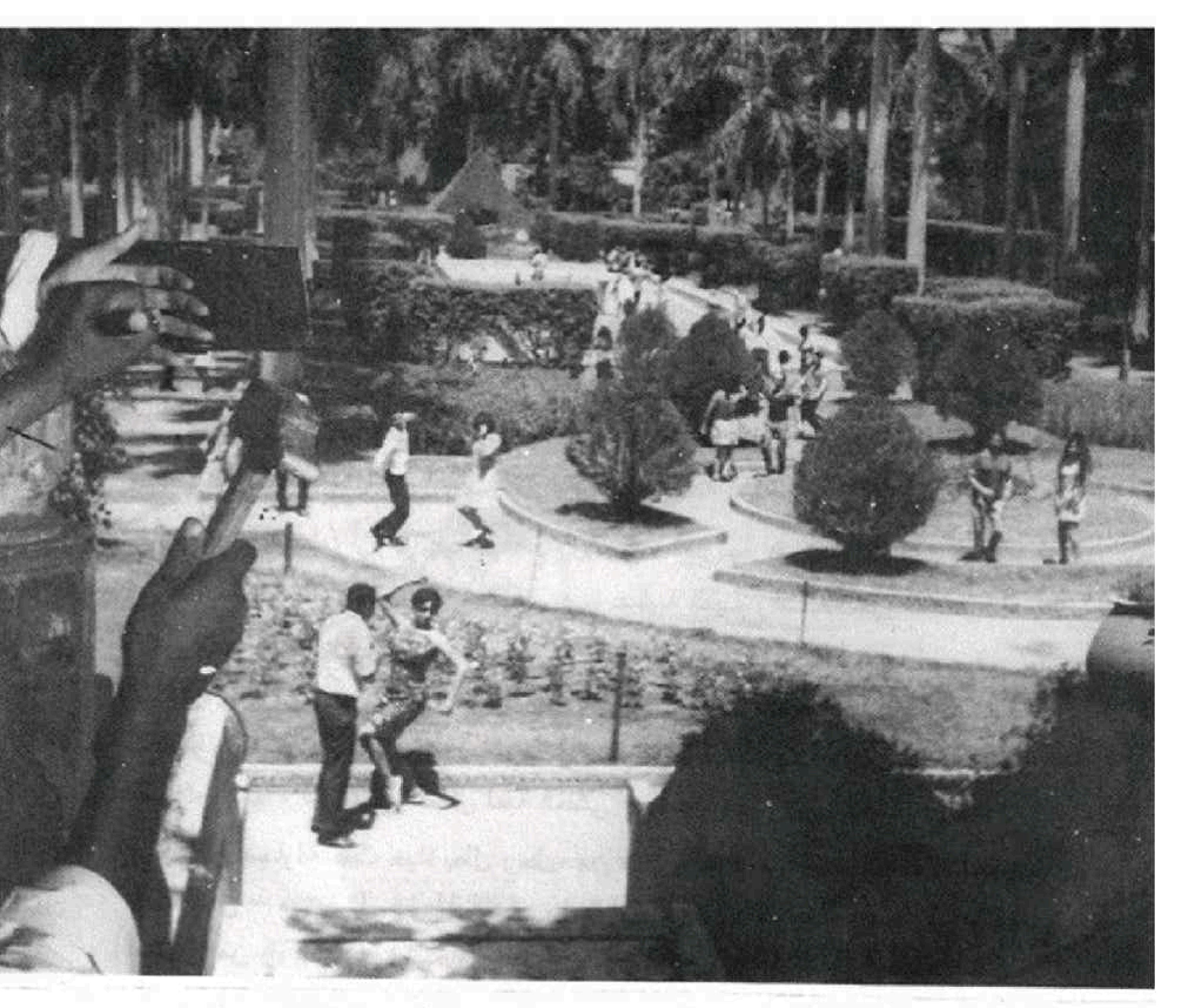
وعندما استخدم بعض مخرجى السينما المصرية بعض تطبيقات تجريبية فيلم: "حكاية الأصل والصورة" والخاصة بمدق الصوت سواء بخلق الجو العام أو كأداة للتفسير أو كشف المعنى/ المعانى الضمنية نالو استحسان وتقريظ الكتابات النقدية.

ولقد احتفى المحررون الفنيون والمشتغلون بالنقد الصحفى السينمائى بكثير من الأفلام الأوربية التى تتصف بأساليب وطرق سردية جديدة مثل (العام الماضى فى مارينباد وبيير المجنون والحرب انتهت والصمت والحائط الأبيض وذات مساء ذات قطار وأوديب الملك ونظرية وهيروشيما وحظيرة الخنازير وغيرها). وهذا الاحتفاء الذى صاحب عرض تلك الأفلام لا تبرره، فى رأى الدراسة. شهرة وأهمية مخرجى تلك الأفلام أمثال (جان جنيه. جودار. رينيه. بازولينى. سوليه. فللينى. انجمار برجمان وغيرهم). كما لا يبرره أيضا فى عرف الدراسة. الفهم المفاجىء

(*) أول دراسة منشورة عن الفيلم موجودة بمجلة "دراسات اشتراكية" ونشرت عقب وفاة "كامل التلمسانى" مخرج الفيلم كتبها "فاضل الاسود" مارس ١٩٧٢ وعرض الفليلم عام ١٩٩٤ فى برنامج ذاكرة السينما بالتليفزيون العربى (الباحث).

(**) يفضل الرجوع الى نص مقولات المخرج فى الفصل الأول من كتابه "الكسر النسبى للأبهام السينمائى" (مذكور ثابت) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ط١، ١٩٩٤. ولقد قام جلال الجميعى بعمل دراسة واسعة حول الكتاب نشرت فى مجلة عالم الكتاب عدد رقم (٤٨) اكتوبر ١٩٩٥.

(***) توجد دراسة واحدة غير منشورة للباحث د. اسامة القفاش ثم طورها بشكل اكثر نضجا ونشرت أخيرا فى مجلة (أ) الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى العدد الأخير بتاريخ سبتمبر ١٩٩٥ وهى الدراسة النقدية العلمية الوحيدة التى تعرضت لبحث الفيلم من خلال منظور نقدى جديد.



مشهد راقص داخل حديقة الأندلس ويلاحظ عملية صلب فى أقصى يسار الكادر

لوسائل السرد الحديث أو الإعجاب به بوصفه وسيلة جديدة وفعالة لوصف الشعور الداخلى أو اقتحام العقل الباطن. أو كأداة روائية تفسر وتترجم الاحوال النفسية وترصد الحدث من وجهة نظر محددة كعين الشاهد أو المراقب أو وسيلة استعادة الذكريات أو المذكرات.

إن شيئا من كل ذلك لم يحدث وإلا لكانت هناك كتابات مناسبة حول أفلام عديدة صارت كلاسيكية مثل "المأخوذ" ورسالة من امرأة مجهولة" وراشومون وكاليجارى أو حتى سايكو"إلخ. ويصبح التفسير القريب والمحتمل لصدود تلك الكتابات هو وجود مادة نقدية يمكن الاعتماد عليها تأثرا بما هو حادث فى الغرب ومسايرة لوضع التبعية النقدية التى تجعلنا دائما أسرى لردود الأفعال دون أن يكون لنا يوما مبادرة الفعل وريادة الأبداع النقدى والنظرى.

مراوغات الزمن واشكالية تبادل فعل السرد

إن قضية استخلاص المعنى لا يمكن أن تأتى مصادفة، ولا يتحصل عليها بالحدس والتخمين، وإنما يتشكل المعنى ويتخلق عبر تشكيلات أنظمة السرد ومن الكيفيات المتعددة لاستخدام وسائل وأدوات السرد وإتساع رقعة المتخيل.

ويعتبر (جينيت) أن "ترتيب الوقائع والأحداث السردية هو أحد الأركان الرئيسية فى عملية البناء السردى"(١)، وبالتالى فى عملية الفهم واستخلاص المعنى وهو الأمر الذى ترتكز عليه جهد هذه الدراسة فى المقاربة النقدية لفيلم (مدكور ثابت) "حكاية الأصل والصورة". والخطوة قبل الأولى فى هذه المقاربة تأتى من خلال كشف روابط التشابه ووجوه التماثل بين هذا الفيلم وما سبقه من أفلام الدراسة. فالموت وانتهاء الحياة هو أساس لعبة الحكى - بشكل عام - فى الأفلام الثلاثة.

كما أن محاولة بعث حياة بطل رحل، من خلال إعادة تشكيل صورة واضحة له - ما أمكن - من خلال أنشطة التذكر واستعادة الماضى هو ملمح آخر. ويستعاد الماضى من روايات عدة أشخاص يقدمون عرضا مسرودا لوقائع وأحداث مختلفة. وهم يصيغون شهادتهم بكثير من الأراء والأحكام والعواطف الشخصية مما يجعلها متباينة كما فى فيلم "المواطن كين" أو فى شكل مراحل متتالية يكمل بعضها بعضا كما فى فيلم "تاجى العلى" و"المواطن كين".

---

(١) Gerard Genette, "Narrative Discourse", Ithaca: Cornell University Press, 1980 P. (33-85).



الأب يقرأ وفاة إبنته

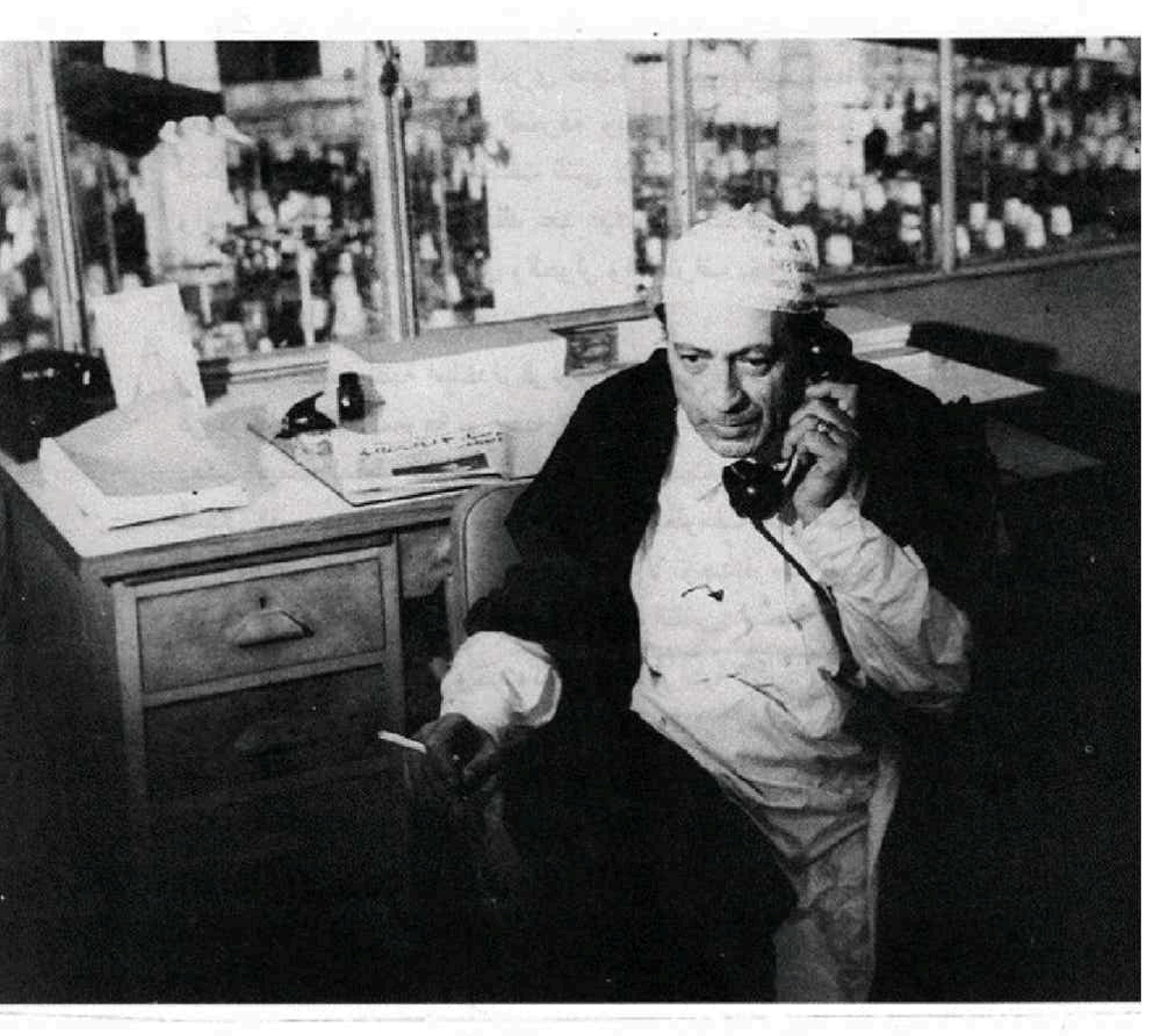
والأمر سواء في فيلمي "ناجي العلي والمواطن كين". من حيث ترتيب أدوار الرواة. ذلك أن شهادات الرواة تسير تبعا لتطور كرونولوجي سواء على مستوى بنية كل شهادة على حدة أو البنية العامة لمجموع الشهادات. فكل الشهادات تبدأ من نقطة محددة على خط الزمن ثم تتوالى الوقائع وتطرد لتبلغ نقطة أبعد على نفس بخط الزمن فهو نوع من الترتيب التصاعدى يصل ما بين أول نقطة من بدء الشهادة وحتى أبعد نقطة عند نهاية نفس الشهادة.

لكن الأمر يبدو شديد الإختلاف عند النظر إلى فيلم "حكاية الأصل والصورة" صحيح أن نشر خبر اكتشاف جثة امراة مجهولة تحت سفح الهرم يشبه إلى حد كبير إذاعة خبر محاولة اغتيال "ناجى العلى" حيث يبدأ الرواة فى الفيلم الأخير بتقديم ما لديهم من ذكريات حول بطل الرواية الا أن رواة "ناجى" يقدمون تبعا لخطة معدة سلفا الأول فالأول والثانى فالثانى إلخ .... وهى شهادات لا تتقاطع ولا تتشابك وإنما تسير فى اطراد إلى نقطة نهاية معلومة وخطية الاتجاه. •

اما فى فيلم "حكاية الأصل والصورة" فإن جميع الشهادات السردية الصادرة من مختلف الرواة تأتى جميعها متزامنة وفى نفس التوقيت. وكل الرواة يكدون عقولهم بحثا عن وقائع وذكريات تتعلق بتلك الصورة المنشورة فى صدر الصفحة الأولى لجريدة (الأخبار). والتى تتعلق بوفاة مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم. ولا تسير شهاد الراوى الفرد فى اتجاه خطى وإطراد أفقى وإنما تطرد بأسلوب بناء مركب شديد الإحكام.

وتبدو المعالجات الزمنية داخل الشهادة الواحدة وكأنها فى حالة لهاث بين أزمنة ثلاث، حاضر آنى يتفجر ويموج إثر مطالعة "خبر قتيلة الهرم" فيتمدد فى اتجاة الماضى الذى لا يستحضر على شكل كتلة واحدة متماسكة. وإنما يتم القبض عليه فى صورة شظايا متناثرة. وهذه الذكريات الشظايا تأتى الينا عبر ذهنية أربكتها سطور الخبر وأصابها الفزع والحزن من مشاهدة صورة القتيلة المنشورة فى الجريدة. فهى ذكريات مرتبكة حزينة وغير مرتبة تصارع "الآن والراهن" من اجل أن تطفو على السطح. وراهينة الزمن الحاضر وتحت تأثير المفاجأة تقفز هى الأخرى حاجز الآتى والحاضر إلى نقطة تقع فيما يستقبل من الزمن.

فهى شخصيات تعيش ما بين هلع وعدم استقرار فى الآن فتقفز مرة إلى الماضى/ المستقبل بوصفه مهربا من الآن/ الراهن والذى قد يحمل مخاوف الفضيحة أو أوهام الوقوع فى دائرة التحقيق والاستجواب نظرا لوجود علاقة سابقة تحيط كل منهم بالمجنى عليها. وهو أمر يبدو مربكا ومعقدا ولا يسهل فهمه. وإذا



الفنان محمود المليجى يستدعى صديقه تليفونياً

نحن ابتعدنا به عن دائرة علم النفس وآليات التذكر وأحلام اليقظة، والمحفزات النفسية للشرود وتداعيات الوعى وجيشان العواطف وتزاحم الافكار.

فإن الإلمام اليسير بمبادىء علم النفس لقادر أن يفسر لنا تماما كل تلك النقلات المونتاجية للقطات والمشاهد داخل النص السينمائى بالإضافة إلى المعالجات الزمنية بواسطة نقلات المونتاج لاصطياد لخطة زمنية فى الماضى ثم العودة إلى الحاضر...إلخ. فإن ثمة تبدلات سردية تشكل قطعات مفاجئة على المستوى الخارجى/ جمهور المشاهدين أو علىْ المستوى الداخلى/ جماعة الممثلين أنفسهم.

وهذا التبدل فى السياق السردى يمثله فى كل مرة اقتحام مخرج الفيلم بنفسه إلى مساحة الشاشة لكى يوجه أحد الممثلين مثال إدارته لوجه (محمود ياسين) من وضع المواجهة/ فاس إلى الوضع الجانبى/ بروفيل. أو عندما يتدخل المخرج مباشرة ويرفع صوته موجها حديثه إلى المصور ثم إلى المخرج. "ستوب إيه ده عرفنا أن دى هى نقطةإلخلاف بينكم" ... إلى أن يقول "ماجدة حتتولى مهمة التحقيق الصحفى للبحث عن القاتل وانته شغلتك معاها مساعد".

وفى القطعين السابقين يكون توقف السرد بواسطة حيلة داخلية يعنى بها – داخلية الحدث على الشاشة. لكن تدخلا قاطعا من قبل المخرج يحدث مرة أخرى ولا يتوجه به المخرج إلى داخل الشاشة/ الممثلون ولكن هذه المرة إلى خارج الشاشة/ الجمهور. وفيه يتوقف السياق ليعلن المخرج "تأسف لعرض هذا المشهدْ وهو غير موجود لا فى القصة ولا فى السيناريو لكن ده كان أول لقطة فى إخراج حكاية الأصل والصورة لقصة "نجيب محفوظ" المسماة صورة والآن نرجو متابعة الفيلم للبحث عن القاتل".

إذا نحن أمام صعوبة فنية من نوع جديد حيث تكشف لنا تلك الوقفات السردية الثلاثة عن مستوى خطاب سردى مغاير. ونصبح نحن المشاهدون بإزاء خطابين مختلفين من خطابات الحكى يكون الأول منها هو خطاب "قصة صورة" كما وردت تقريبا فى نص (نجيب محفوظ) "صورة". ويبرزإلخطاب الثانى كاشفا عن تجليات حكى قصة صورة وكيفيات تمثلها وأسلوب إخراجها على الشاشة. وقبل أن تستفيض الدراسة فى تحليل ودراسة هذه القضية فإنه يحسن الاشارة إلى مستخلصات ما سبق عرضه بشأن بعض المشكلات الواردة فى هذا الجزء من الدراسة ثم العودة بعد ذلك إلى بعض القضايا بالتعليق والدراسة.



حفل تذكري

أولا – كسر الايهام :

فهو عنوان تستعيره الدراسة من صاحب الفيلم (١) من أجل أن تصف جملة الإشارات الفنية الواردة خلال النص والتى تهدف إلى إخراج المشاهد من لحظة التوحد والاندماج مع السياق الفيلمى وذلك بواسطة.

- خلق مسافة واضحة بين جمهور المشاهدين وبين مجموعة الممثلين الصالة/ الشاشة.
- تحفيز الوعى النشط لدى الجمهور مع مدوامة ايقاظ ذلك الوعى ومنع المشاهد من الاستغراق فى سكون واستسلام أمام عملية التلقى بطريق سلبية.
- التوجه للجمهور مباشرة سواء بتوجيه الحديث إليه أو مواجهته بالنظر والانفعال بديلا عن توجه الممثل لزميله بالنظر أو الانفعال.
- التأكيد بطريقة شبه دورية – لدى المشاهد – على أن ما يراه هو عالم متخيل وغير حقيقى وتدور أحداثه أمام المشاهد، ويتم ذلك بتحريك زاوية الكاميرا أو من خلال حركة الكاميرا نفسها أو بحركة الممثل فيتم الكشف عن موقع التصوير وكشافات الإضاءة والمساعدين والكومبارس.
- يصل التأكيد على فكرة لا واقعية الحدث المحكى مع ظهور مشهد الختام حيث يبدو موقع التصوير والجميع يرقص بما فيهم مخرج الفيلم. ويظهر (محمود المليجى) وهو ينظر إلى ما يدور فى الخلفية وهو يضحك. فهو يضحك مما حدث ويضحك لما حدث حتى ينفى تماما وهو ينظر إلى جمهور الشاشة أى احتمال للاندماج أو التوحد.
- قيام (شهيرة) باداء أكثر من دور سردى، فهى (ماجدة) الصحفية التى تشتغل بمهمة البحث والتحرى فى الكشف عن المجرم وهى أيضا موضوع ذلك البحث والتحرى حيث تقوم بدور (شلبية وسميرة وفافى) حسب النمو الزمنى للفيلم وانتقالها من مراحله حياتية إلى أخرى. كما أن صورة القتيلة فى الصحيفة الأولى تظل خيطا رقيقا يربط ما بين الصحفية (ماجدة) وبين القتيلة فى كل المشاهد التى

---

(١) مدكور ثابت "اشكالية البحث الفيلمى ... فى تجريبية الكسر النسبى للأيهام السينمائى"، رسالة ماجستير، القاهرة: المعهد العالى للسينما/ اكاديمية الفنون ج. م. ع. نوفمبر ١٩٨٥م.



الفنان محمود المليجى يفاوض الداية على عملية الإجهاض

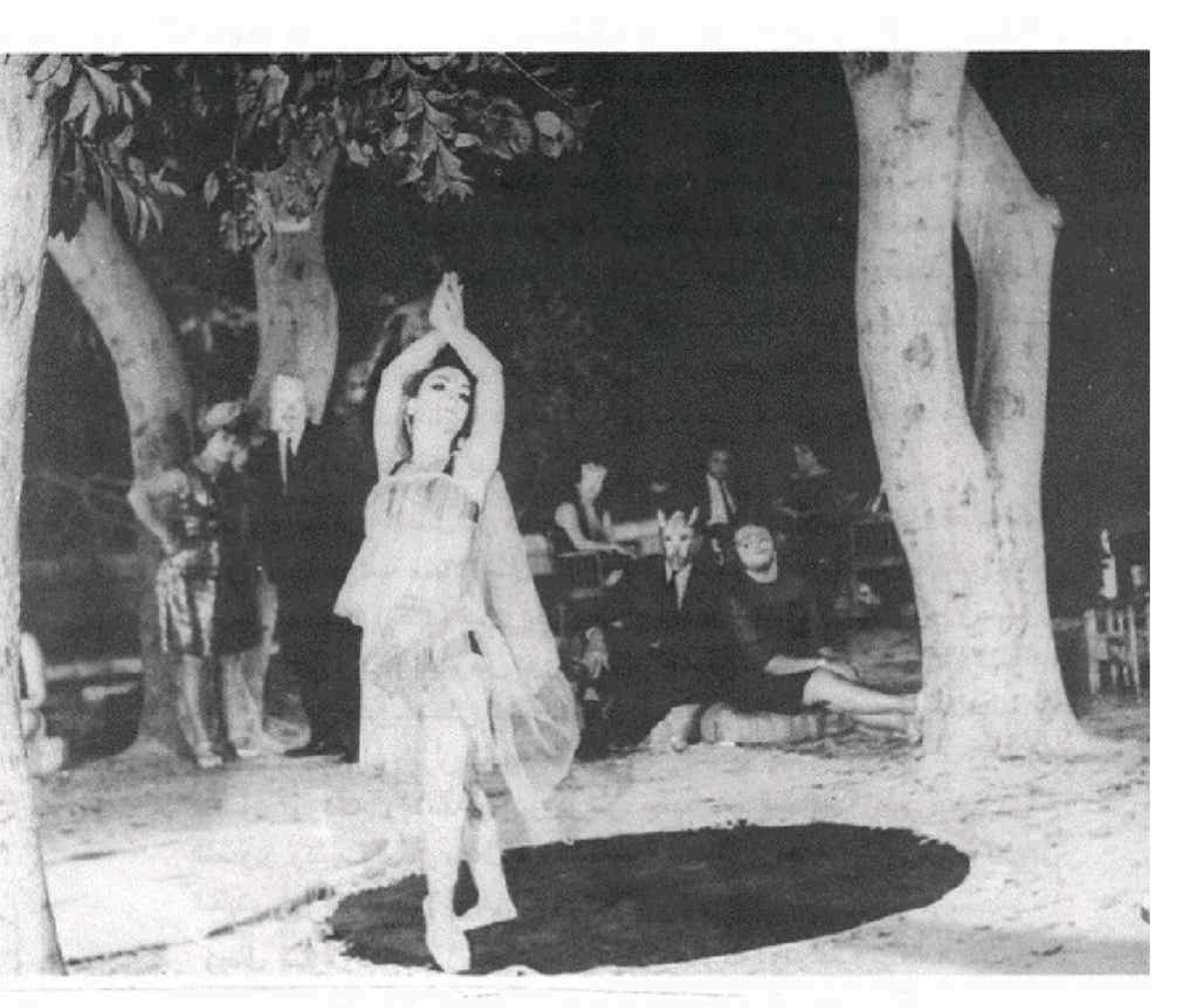
تختفى منها (شلبية) أو (سميرة) حيث يظل المتفرج دائما فى حالة يقظة وترقب مع استمرار سؤاله الدائم حول عملية التشخيص.

ثانيا – الارتجال المحسوب

يبدو الارتجال خاصية مميزة للفيلم وتتوزع تلك المشاهد المرتجلة طوال مدة عرض الفيلم بحيث تبدو لعين المشاهد وكأنه يرى لعبة " : مرتجلة " تمتد أجزائها منذ لقطة البداية وتستمر خطوات اللعبة حتى تصل إلى مشهد الختام. ومع عرض المشهد الختامى يكون قد اكتمل وقت الإنهماك فى اللعب والانشغال به وتبدا لحظة الاسترخاء والفرح فلقد تم افراغ كل شحنة الانفعالات . وفى النماذج التالية يمكن ملاحظة بعض ظواهر الارتجال (*).

- عندما تتصاعد نغمة الحوار بين " محمود ياسين " " وشهيرة" وتتعارض وجهة نظر كل منهم فيتوجه " محمود ياسين" إلى جمهور المشاهدين وهو أمر من المفترض، عدم حدوثه شكليا والا اعتبر خروجا على قاعدة الاندماج بالاضافة إلى نص السيناريو . وعندما يصبح منفصلا عن داخل الشاشة مندمجا مع عمق الصالة فإنه يقول " أطلبو معى من المخرج أن يعرض وجهة نظرى أنا على الشاشة .
- وفى موقف أخر وتعبيرا عن خلافة المعلن مع زميلته داخل الشاشة ومع المخرج/ خلف الشاشة، نجده يقول المسأله محتاجة لمناقشة لكن السيناريو لم يعطنى الفرصة لاثبات وجهة نظرى؛ مع ملاحظه أنه يؤدى دورا مرسوما – سواء باللفظ أو بالحركة – بدقة طبقا للسيناريو.
- تدخل المخرج فى سير المشهد ومطالبته بوقف التصوير ثم توجهه، هو أيضا إلى الجمهور " على العموم فدى مشكله هنحلها فى المونتاج " بمعنى أنه سوف يتم التخلص من المشهد كله وكأنه يسعى لكسر قيد السيناريو.
- المخرج يعطى لبطليه الحرية التامة فى إبداء وجهة نظر كل منهم " إن لكم الحرية فى المناقشة أمام الكاميرا " .

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى مذكور ثابت (د) " الكسر النسبى فى الايهام السينمائى"، مصدر سابق، ص (٤٧-٥١) .



مشهد من الحفل التنكرى

..سه المخرج لاصدار ارشادات فورية اثناء التصوير فى الشارع مما يعطى الانطباع بأنها تعليمات حدثت أثناء التصوير فى الشارع وتحمل طابع العفوية وعدم الإعداد المسبق . مثل " غوص بالكاميرا فى الزحام "فتتش كويس " " ثم دور الكاميرا شمال يارجائى " . وعندما تظهر فتاتين تخلبان عقل المصور بحيث يضعهما فى منتصف الكادر ويظل يتبعهما وبالتالى يفقد التركيز على الهدف وهو البحث عن القاتل فإن المخرج يلاحظ ذلك ويقوم بلفت نظر المصور بقوله "اتحكم فى الكاميرا أحسن يارجائى " .

مثل هذه المشاهد، التى تم صياغة عفويتها بدقة شديدة كى تبدو مرتجلة وتلقائية تكسب الفيلم مزيدا من الحيوية والطزاجة. وإن كانت تؤكد – على الجانب الآخر – مدى التماسك الهندسى الذى يعكسه البناء الدرامى للسياق السردى. فذلك الإرتجال الفنى يبدو مثل لعبة شديدة الإحكام مدروسة القواعد حددت شروطها سلفا. وقننت كل حالات كسر القواعد فيها والخروج على ما هو معتبر كقاعدة. وهو ما يكسب مفهوم الفن روافد جديدة تضخ فى شرايينه مزيدا من التطور والتجديد من خلال اطلاق مفاهيم وقدرات التجريب.

- والخروج المتكرر للممثل من دائرة دوره الرئيسى الذى يؤديه داخل الفيلم لكى يؤدى وظيفة درامية محددة مثال ذلك استبدال (محمود ياسين) لدوره الذى يلعبه بوصفه الصحفى (راشد) بدور آخر يمسرح لجمهور الشاشة بشكل عام وجمهور الممثلين على وجه إلخصوص دور السيد "المسيح" وعلى رأسه أكليل الشوك، وهو يقول من ضربك على خدك الأيمن أدر له خدك الأيسر. مع ملاحظة أن استبدال (راشد) لدوره أو تقمصه لدور السيد "المسيح" إنما يدور فى نفس موقع التصوير وزمانه. وإضافة عنصر درامى جديد مع المحافظة على ثبات موقع التصوير وتثبيت الزمن يجعل من الشخصية الجديدة فى مرتبة الكورس المسرحى التقليدى فى المسرح الإغريقى القديم.

ويظل السؤال قائما حول مصدرْ الارتجال ومحركه ودوافعه كواقعة سينمائية. هل تعود تلك الواقعة المرتجلة إلى طبيعة الحالة النفسية للشخصية التى رأت الظلم فأرادت أن تعلن رفضها له فعرضت أمام الشاشة وداخلها منطوق كلمات تعليق السيد المسيح؟. إن الإجابة على هذا السؤال وغيره تنقل الدراسة باتجاة واجب جديد فى دائرة البحث ونضع له العنوان التالى.

خطابان للسرد واللعبة داخل اللعبة :

سبق للدراسة أن ميزت خطابين حكائيين منفصلين داخل السياق النصى للفيلم. يدور الأول منهما حول النص القصصى كما هو منسوب إلى (نجيب محفوظ) ويتحدد الخطاب الثانى، بتفاصيل تمثل وعرض الخطاب الأول. ومن البديهى أن يكون الخطاب الثانى تاليا من ناحية الترتيب الزمنى وتابعا أو مشتغلا على مادة الخطاب الأول.

غير أن الفيلم تفاديا للمألوف والمكرر وبحثا عما هو جديد وتجريبى فإنه يبتعد عن الطريق السهل ويبحر إلى آفاق جديدة. وعلى عكس المتوقع فإن المخرج يضع الخطاب السردى الثانى سابقا ومتقدما على موقع الخطاب الأول. ومن المعلوم أن الخطاب الأول/ (نجيب محفوظ) هو الذى يضع أمامنا حدود المساحة السردية وهو بمثابة الهيكل الرئيسى لكل سرد مأخوذ عنه. وبذلك يأتى الخطاب الأول والأساسى (نجيب محفوظ) مثل لعبة سردية داخل لعبة الفيلم/ مدكور ثابت. وهو الأمر الذى يتطلب مضاعفة الجهد المبذول من المخرج فى حبك وتشكيل كافة عناصر التشكيل الفنى للوصل لهذه البنية الفنية مزدوجة الصياغة. وعلى الجانب الآخر فأنها تقتضى جهدا ايجابيا من المتلقى لحظة استقباله لمجموع هذه العناصر ثم تفكيكها إلى إشارات أولية وبالتالى استخراج دلالة كل عنصر/ عناصر واستعادتها مرة أخرى داخل عقله ككل دال.

وهذه البنية الفنية يمكن لها فقط أن تكون محطمة للأشكال التقليدية على نفس منوال مضمونها الناقد. أو هى من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد: (التدميرى) للأيديولوجية السائدة[١].

وبالطبع فإن الدراسة لن تستغرق فى الحديث طويلا حول قواعد ومفاهيم وتاريخ المعالجات الفنية المشابهة فهى من الكثرة والتنوع فى عالم المسرح بحيث صارت من الأمور المستقرة. وإن كان يكفينا – فقط – أن نشير إلى اللعبة التمثيلية التى تدور على المسرح صغير أعده (هاملت) بالاتفاق مع جماعة مسرحية جوالة لتقدم عرضها فى ساحة القصر فى مسرحية "هاملت". وكذا مسرحية الكاتب الايطالى

---

(١) مدكور ثابت (د)، "الكسر النسبى فى الايهام السينمائى"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٤ ص (٢٠).

(بيراندلو) "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ومن المسرح العربى نكتفى بالاشارة إلى مسرحية (محمود دياب) "باب الفتوح".

وفى هذا المقام فإن السيناريو يوظف فريق الممثلين فى فيلم "حكاية الأصل والصورة" فى مستويين متداخلين:

الأول منها هو أداء دورهم المنوط بهم فى سيناريو الفيلم بوصفهم ممثلين يلعبون أدوارهم كفريق عمل مهمته كشف ظروف جريمة القتل. وهم يخضعون فى ذلك للقدر الضرورى من تدخلات المخرج المباشرة.

الثانى أنهم يلعبون أدوار شخصيات قصة (نجيب محفوظ) ذاتها كما وردت فى النص القصصى المنشور مع بعض التعديلات الطفيفة.

ومثل ذلك البناء المركب يقتضى التحرك من المستوى الأول أو الثانى والعكس وصولا إلى المستوى الآخر. والحركة من والى المستويين السابق الاشارة إليهما قد تتم فى نفس اللحظة وربما فى نفس الموقع الذى تم ويتم فيه تصوير اللقطة الأولى والثانية. حتى أن المشهد الواحد يصبح مركبا من عديد من المشاهد الجزئية واللقطات. وقد يكون المثال التالى الذى تقترحه الدراسة نموذجا شارحا لفكرة اللعبة داخل اللعبة وكذلك تداخل الأبنية السردية.

وصف المشهد الثانى من بداية الفيلم:

صوت "محمود ياسين" (الصحفى راشد) وهو يقول "الدم مؤكد لم يجف على فستانها" بينما تظهر صورة "شهيرة" وهى تمضغ اللبان وكأنها غير مهتمة وتنظر ناحية يمين الكادر.

صوت (محمود ياسين) "ازيك تهز" (شهيرة) رأسها.

صوت راديو "صرح متحدث باسم الخارجية الامريكية" و (شهيرة) تغير مؤشر الراديو وتسمع نغمات موسيقى غربية راقصة ثم تدخل يد من اليسار وتقدم لها كوبا من الماء وتشرب ثم ينبعث من الراديو صوت يقول "واليكم موجزا لهذه النشرة" دلالة على تغيير مؤشر الراديو مرة أخرة فيبدو على (شهيرة) السأم وتصب ما تبقى من ماء

صوت (محمود ياسين) "عارفة أنا جبيتك لمكان الحادث ده ليه "

(شهيرة) " عارفه" (بدون اهتمام) فتدخل صورة (محمود ياسين) وتشمل رأسه فقط . صوت " محمود بحبك " ثم يحاول تقبيلها .



الفنانة شهيرة

يعود المشهد إلى زمن آخر فـي الليل وهمـا يتدربـان علـى مشـهد تمثيلـى وهـى تدخن ثم قطع . و (محمود ياسين) يبتسم صباحا ثم قطع إلى مشهد ليلى وهى تغمز له بعينيها ثم يقبلها . ورغم حدوث المشهد فى الليل إلا أنه يقع فى مكان آخر تشير إليه قطع الديكور كذلك الديكور و كذلك الملابس التى تختلف عما كان فـى المشـهد الأسبق . والمفروض إن المشهد مستمر عند مكان الجثه قطـع. والعودة إلـى مشـهد الليل عنـد الأهرام وسماع أزيز طـائرات ثـم يفترقـان وهـى تبدى امتعاضهـا . – صباحا عند مدخل متحف مختار حيث يظهر (محمود ياسين) بجوار تمثـال لـرأس سعد زغلول وهو يحدق فى السماء لرؤية الطائرات (قطع) .

- (محمود) يعود إلى (شهيرة) فى مشهد بروفـات التمثيل ويقـول " تعرفين معنـى الحب وتعرفين معنى الجسد وتعرفين معنى البطولـة " ثم يتوجـه إلـى الكـاميرا / المشـاهد ويقـول "اطلبـوا معـى مـن المخـرج أن يعـرض وجهـة نظـرى أنـا علـى الشاشة، ليس لدينا وقت للمشاكل الصغيرة، هذا زمن القضايا الكبيرة ". قطع.
- (شهيرة) فى مشهد ليلى " راشد يـا حبيبـى خليك انتـه مـع مجلس الأمـن وكوبـا وكوريا وفيتنام أما أنا هنا عندى الحوادث اللى زى ده المثيره ، مقتـل مليونـيرة، زفاف ملكة جمال".

ويسمع صوت يقول كفاية فتتحرك الكاميرا فتظهر جثة ملقاه على الأرض عند سفح الهرم مغطاة بالجرائد ويقف بجوارها جندى شرطة . ثم تتحرك الكاميرا إلـى لقطـة عامـة فتظهر الاهرامـات والطريـق الصـاعد من المدينـة وتصـل مجموعـة مـن السيارات تحمـل فريـق التمثيـل وطـاقم الفنييـن والمصوريـن وعمـال الإضـاءة والصحفيين

ويمكن للدراسة أن تشير إلى جملة الملامح التالية .

- طبيعة وشكل علاقة الحب التى ترتبط بين الصحفيـة (مـاجدة) وزميلهـا (راشـد) وهى علاقة ترمى بأثارها على القضية العملية التى يشـتركان فـى تحقيقهـا . كمـا أنها تستمد بعضا من مقوماتها من خلال عملهما المشترك فـى الكشـف عـن قـاتل المليونيرة الأجنبية .
- حالة ونوعية المزاج العقلى والنفسى لكل من (ماجدة وراشد) علاقة العمل والحب

فبينمـا يلتقيـان فـى علاقـة حـب تعـزز مـن متانتهـا علاقـات العمل وهمـوم مهنـة الصحافة، فإنهما يكشفان عن علاقة متناقضة فى النظر إلى مراتب الأهمية بالنسبة إلى الأمور العامة داخل المهنه .

- (ماجدة) ترى الإثارة الصحفية فى تحقيقات من نـوع زفـاف ملكـة جمـال ومقتل مليونيرة .إلخ، و(راشد) يرى أنه لا يوجد وقت للمشاكل الصغيرة ويصرخ بـأعلى صوته "هذا زمن القضايا الكبيرة" .
- يأتى المناخ السياسى والاجتماعى الراهن فى حقبة الستينات . وتحديدا بعد هزيمـة (يونيو ٦٧)، بمثابة ضوء كاشف لمدى المسافة الفاصلة بين (راشـد ومـاجدة) ليس فقط وإنمـا كإشـارة دالـة علـى قضايـا أخـرى تتعدى دائـرة العلاقـة بيـن (مـاجدة وراشد).
- المزج المتصل بين العلاقة الثنائية (ماجدة /راشـد) وعلاقتهمـا بـالحدث / القضيـة موضوع التحقيق وهو ما يمكـن الوقـوف عليـه مـن مجمـل النقـلات / المعالجـات الزمنية التى تؤدى فى النهاية إلى ايجاد صيغ لأبنيـة سـردية متنوعـة داخل نفس المشهد .
- مداومة الكشف عن تفاصيل ودقائق ومراحل بناء العمل الفنى للفيلم الذى يجرى تصويرة وقت وقوع الأحداث مع الأخذ فـى الاعتبـار أن الفيلم الإطـار / السـرد، وهو فى حد ذاته مكرس لعرض وقـائع وأحـداث سـرد أخـر مـأخوذ عـن قصـة (نجيب محفوظ) . ومثال الدراسة لبعض تفاصيل ومراحل الفيلم / الإطار/ السـرد يتمثل فى :

١- تدخلات المخرج بالتوجيه أو الإرشاد لطاقم الممثلين والى المصور لحظة وقوع الحدث أو أثناء وقوعه أو حتى بعد ذلك.

٢- تعليمات المخرج إلى مساعد الإخراج الأول بشـأن حـذف بعـض اللقطـات عنـد المونتاج وبعد الانتهاء من مرحلة التصوير والطبع .

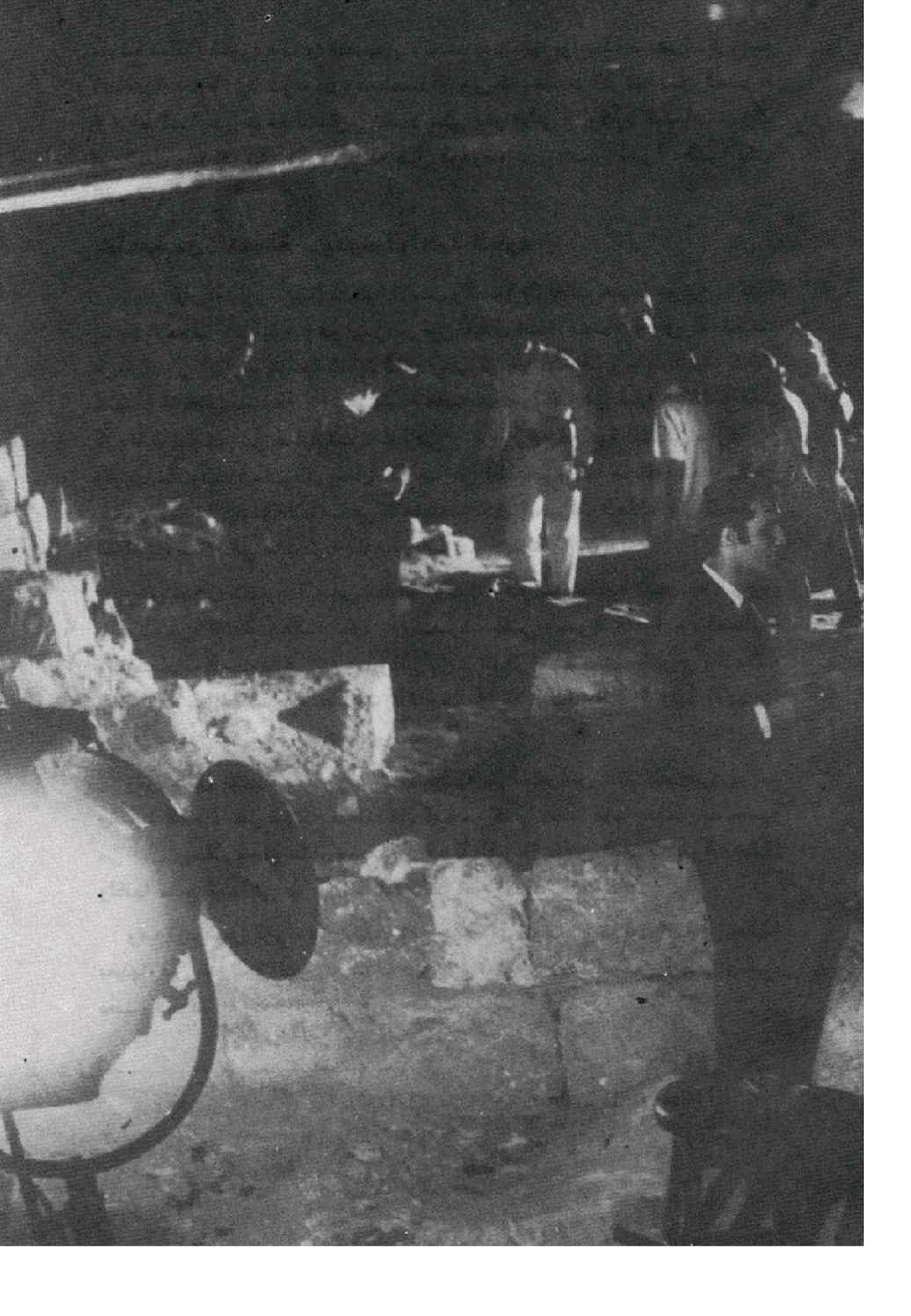
٣- الكشف عن مواقـع التصويـر بشـكل كـامل ودون تحديـد لإطـار الكـادر الحيز (ظاهريا) حيث يتحول المتلقي إلى مشارك نشط فى العمل.

ويتمثل ذلك فى شكل عرض آلة التصوير السينمائى والمصـور ومسـاعديه وعمـال الاضاءة وكشافات الإضاءة المستخدمة فى عملية تصوير المشاهد التمثيلية .

وقد اسـتخدمت الدراسـة مصطلـح الإطـار / السـرد لكـى تفـرق بشـكل مؤقت بين الإطار السردى العام الذى حدده المخـرج / كـاتب السيناريو وبين إطـار – آخـر داخلى يعرض صلب أحداث قصة صـورة. وتجـدر الإشـارة إلـى أن عبـارة " دون تحديد الكادر (ظاهريا) " لا تعنى أن إطار الكـادر متروك للعفويـة أو الارتجـال، وإنما هو إطار محدد سلفا من قبل المخرج، وتتـم مراجعتـه دومـا بنـاء علـى خطـة



المخرج يلقي بتعليماته (لعبة داخل اللعبة)



مدونـة سلفا ومعروفـه لدى المصـور. وتحـدد مسـاحتها بواسـطة محـدد لــ الرؤيـة (View Finder) فلا شيء متروك للصدفة . وإن كان مقصد الدراسة بـأن المخـرج أراد اطلاعنا على موقع التصوير اجمالا حتى يبدو الأمر لنا وكأن المشـاهد شـريك فى العمل وشراكة مثل هذه، تبيح له حـق الوقـوف علـى بعض أسـرار اللعبـة بكـل تفصيلاتها .

جماعية حق المعرفة ...وديموقراطية السرد :

يتميز فيلم (مدكور ثابت) "حكاية الاصل والصورة"، بتقديم صيغة سردية مركبـة شديدة الإحكام ومتميزة. وهـو يعـرض مـن خـلال فيلمـه مجموعـة مـن المعالجـات الزمنية دون الالتزام بنوعية السرد التقليدى فى ترتيب الأحداث زمانيا سـواء كـانت مسلسلة أو حتى متقاطعة (١) وهو يتيـح مجموعـة مـن الفرص شـبه المتكافئـة لكل الرواة المشاركين فى عملية السرد الروائى - من زاوية جماعية امتلاك المعرفة - ولو جزئيا. وذلك فيما يتعلق بعملية الكشف عن قطاعات زمنية مختلفة، تحدد ملامح التحول ومراحل النمو الاجتمـاعى المصـاحب لكل التغيرات الحادثـة فـى شـخصية القتيلة بالأضافة إلى ما يحتويه ذلك من إشارات ضمنيه.

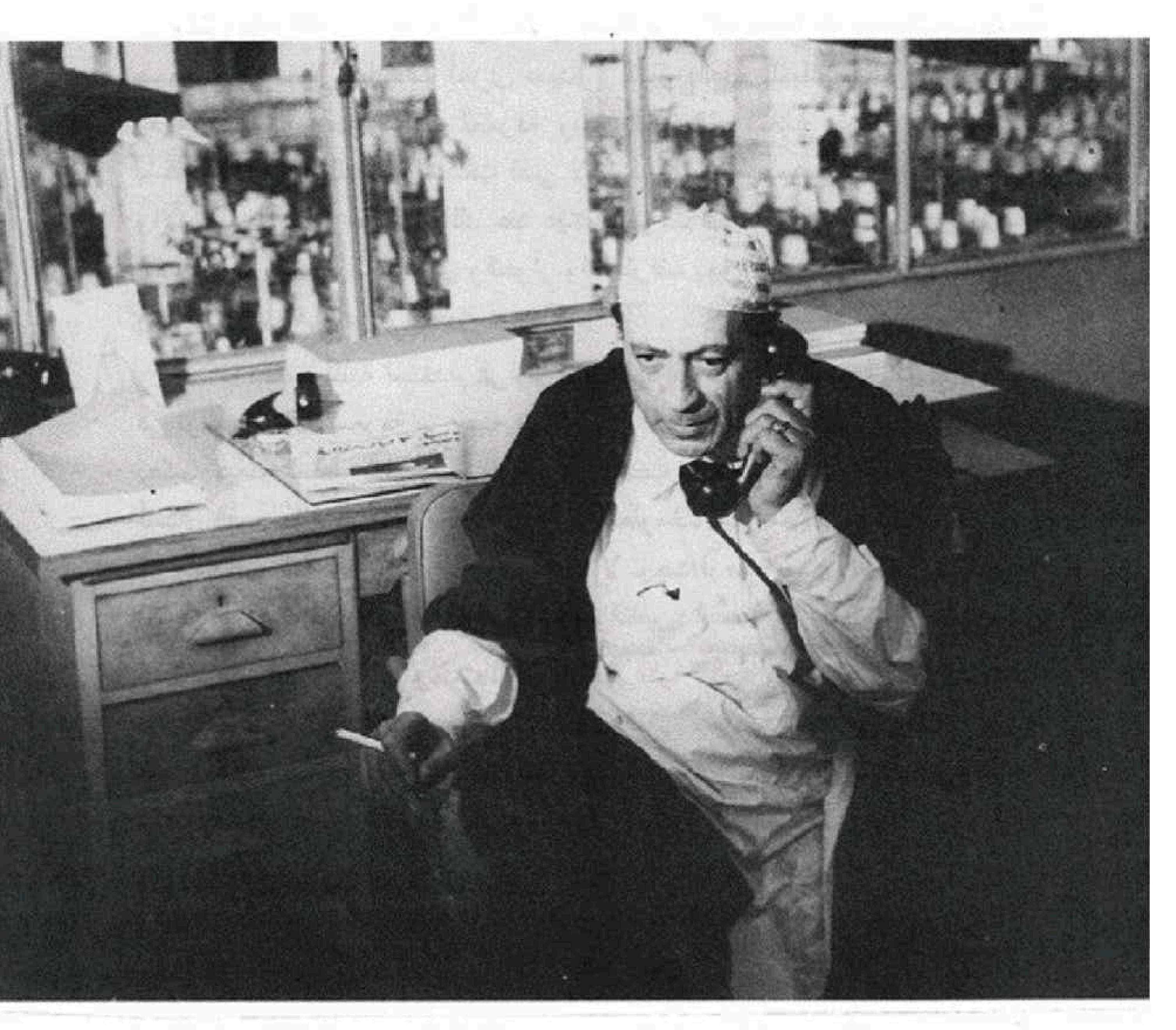
ومـن خـلال محـاور التمـاس ونقـاط الإلتقـاء وفترات معايشـة شـخصية الـراوى بـالقرب مـن القتيلـة. وهكذا يمكـن أن نتعـرف علـى مجموعـة الوجـوه المختلفـة والشخصيات المحدودة فى تنوعها والتى ترسم لنا فترات التحول والتدرج والنقـلات التى مرت بها شخصية/ شخصيات القتيلة منذ أن كانت تلك الفتاة الريفيـة (فكيهـه)، إلى أن تنتهى عند شخصية المليونيرة (درية).

ومن خلال الوجوه الخمسة لنفس الشخصية يتم استعراض عالم كامل من الواقـع وتسليط الضوء على شرائح متعددة من المجتمع تفسر بعضا ممـا يحيط بالشـخصية من أمال وأحلام وطموحات. وربما تضيف للمتلقى جزءا من المعلومات والتفـاصيل ولكنها تضع أيضا فى طريق المشاهد الكثير من الأسئلة والمشكلات.

ومع توفر حق الرواة فى امتلاك المعرفة، حول موضوع ما أو واقعة أو حادثـة بعينها، فإن هذا الحق ليس دومـا - مبررا أو جـوازا لامتـلاك حـق الحكـى والقيـام بعبء السرد.

---

(١) Mieke BAL, "Narratology", OP.Cit., P. (53).



الفنان محمود المليجى يستدعى صديقه تليفونياً

ومنذ أن تمت صياغة مصطلح "ديموقراطية السرد" على يد بهاحثين عرب وأجانب من أمثال (يمنى العيد ووليد نجار ... وآخرين) حتى شاع تطويع المصطلح للاستخدام فى كثير من المعالجات النقدية. وبات جزءا من مفردات حقل أدبيات النقد فى مجال الرواية والقصة.

ولكن يلزم القول والتنويه بأن انتشار استخدامات المصطلح قد صادف تطبيقات صحيحة إلى جوار تطبيقات أخرى عديدة لا تتميز بالدقة المطلوبة، أوهى تتجاهل الفرق الكبير بين حق امتلاك المعرفة وبين الحق فى التعبير عنها. ويتبدى ذلك بشكل خاص فى تلك المجتمعات التى لا يتوفر لها نظم مؤسسية تعتمد الوسائل والأساليب الديموقراطية. وكذلك عند غياب القنوات الشرعية التى يمكن عن طريقها إتاحة فرص المشاركة بالرأى والحوار والاعتراف بحق الآخر فى الوجود المستقل وحقه الأصيل فى حرية التعبير عن ذلك.

وهكذا تصبح تقنية استخدام الراوى كلى المعرفة تعبيرا واضحا لمنهج المؤلف فى تركيز سلطة المعرفة بين يديه فقط ومن خلال وسيطه الفنى/ الراوى. وهو يعكس هيمنة السلطة على حياة الآخرين(*) وحيث يكون خطاب الحكى شكلا من أشكال القمع والاستبداد. وتتحرك الآراء والمعلومات من مصدر واحد حيث يقبع الراوى كلى المعرفة فى عليائه. وحيث لا توجد فرصة لدى المتلقى للتفكير أو للإعتراض والمناقشة فهو خطاب الإملاء والتلقين.

أما فى الجانب الآخر وحيث تتوفر ديموقراطية السرد وتناوب الأدوار الحكائية فهو تعبير عن جوهر فكرة نسبية المعرفة وبالتالى جماعية الحق فى امتلاك أجزاء منها وكذلك إختلاف وتنوع مصادرها. وهو ما يسمح بحق تداول الحكى وتداول سلطة السرد.

التناص: الكتابة عن الكتابة.

ولكن قبل أن تقدم الدراسة على محاولة فحص وتحليل البنية السردية للفيلم فإنه من المعلوم أن الملامح السردية الرئيسية له إنما تعتمد فى المقام الأول على بنية

(*) حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى مجموعة من الابحاث المقدمة "للمؤتمر الأول للرواية العربية" كلية آداب القاهرة عام ١٩٩٠ خصوصا (احمد بوزفور) - دراسة عن الأيام لطه حسين و د. عز الدين إسماعيل دراسة بعنوان "أنا الناطق".. طه حسين، ودراسة فاضل الاسود بعنوان "سرديات طه حسين" نموذج "دعاء الكروان") وكذلك تحليلات يمنى العيد حول كل من خطاب الخليفة الراشد (عمر بن الخطاب) وكذلك حول مسرحية أوديب الملك. (الباحث).

رئيسية للحكى؛ وهى تلك التى قدمها (نجيب محفوظ) فى قصته القصيرة "صورة" والتى نشرت ضمن المجموعة القصصية "خمارة القط الأسود"[1].

وإذا كان مطلب البحث وأهدافه الدراسى تبتعد كثيرا عن رؤية الفيلم السينمائى – فى ضوء القصة المنشورة – ولا تراه معادلا سينمائيا بالصورة يستلزم البحث عما يكون موجودا على الشاشة من (نجيب محفوظ). وبالتالى فالدراسة لا تجد مبررا من أهداف بحثية فى عقد مقارنات أو إقامة مقابلات أو مشابهات بين النص القصصى والنص السينمائى فهذا النوع من الكتابة لم يعد له مكان فى النقد الحديث.

وأول ما تطرحه الدراسة من اجراءات دراستها للفيلم هو تحديد موقع النقطة صفر؛ والتى عندها ينطلق فعل السرد ومن ملاحظة تفريغ شريط الفيلم يمكن عمل الرسم التخطيطى التالي لتحديد أدوار الرواة انظر شكل (١١) حيث يمكن تقسيم مجموعة الرواة بحسب مشاركتهم فى تحمل أعباء السرد إلى مجموعتين رئيستين:

أ- رواه رئيسيون، وهم (رشاد عبد الصادق والحاج محمود وحسونه المغربى) ومع الأخذ فى الاعتبار ما قد يقتضيه فعل السرد من وجود شخصيات ثانوية أخرى تظهر فى الواقع المحيط بكل راو على حدة. مثل زوجة وإبنة (رشاد عبد الصادق).. والحاج (محمود) وبالطبع صديقه اسماعيل .... إلخ.

ب- رواة ثانويون، وهم ضابط الشرطة وثلاثة من المشتبه فيهم و (عبد الغنى) عامل البار وزميلات (درية) فى السكن ثم مجموعة القرية ويمثلها الأب الأم وخطيب (فكيهة) السابق قبل أن تخرج من القرية هاربة إلى المدينة.

جـ- راو كلى المعرفة

ويمارس دورا قصيرا مع بداية الفيلم حيث يطلعنا على بروفات التمثيل وتحقيقات ضابط الشرطة ثم على بداية تصوير الفيلم بحثا عن القاتل. وهو يعود مرة أخرى قرب نهاية الفيلم وتحديدا فى مشهد ختام التصويرلكى يحكى لنا مشاهد الختام ويساعدنا فى الكشف عن بعض الأحداث.

---

(١) نجيب محفوظ، "خمارة القط الأسود"، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٩، "صورة"، ص (٢٢٤ – ٢٣٤). (الباحث).

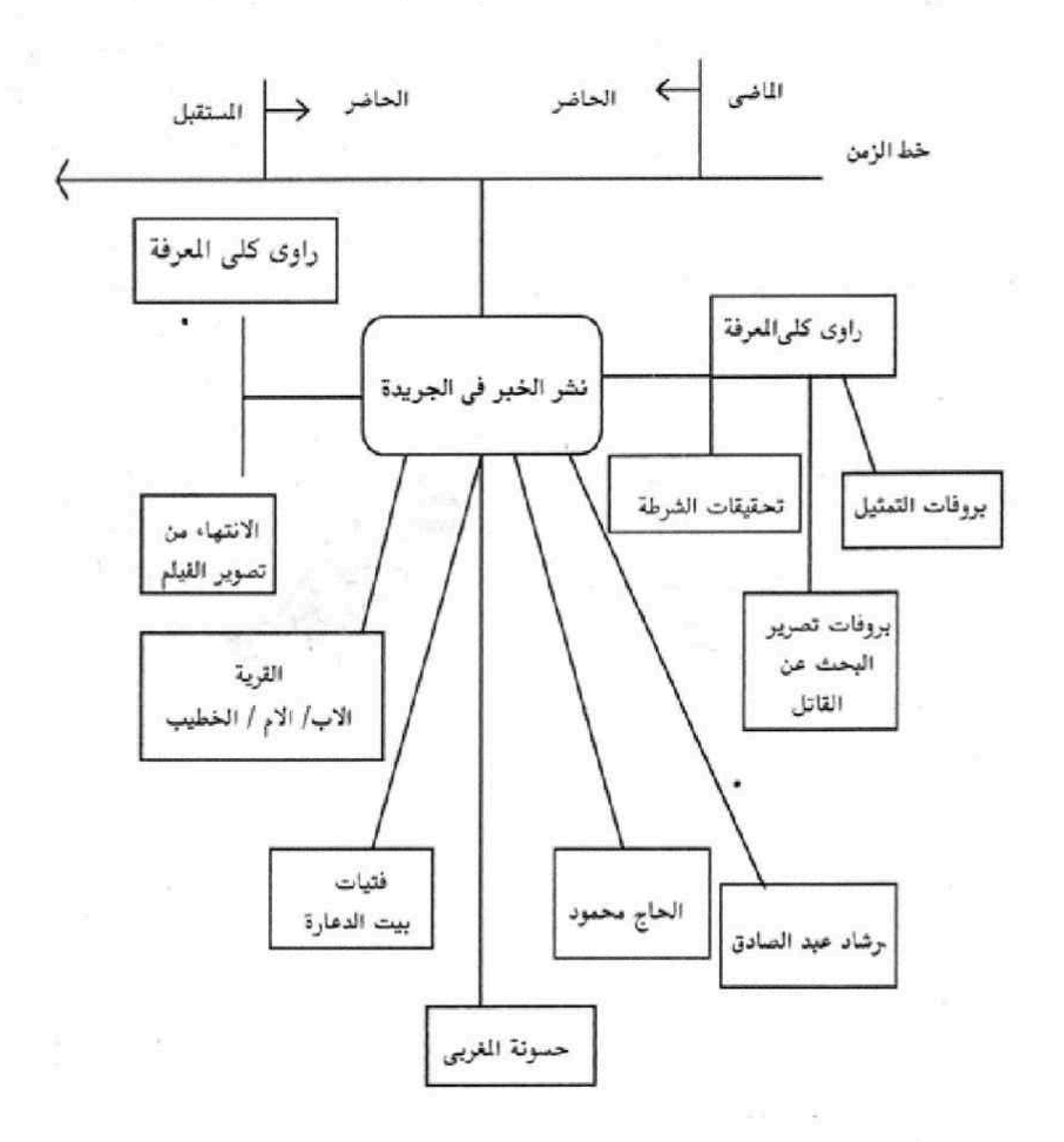
د- وكلاء للراوى

وهما الصحفى وزميلته بالجريدة ويؤديان مجموعة من الأدوار داخل العملية السردية طبقا لتعليمات المخرج وتنفيذا لنص السيناريو.

هـ- المخرج/ المؤلف

وهو يظهر صراحة على الشاشة سواء بوجوده المادى بالصوت والصورة أو بالصوت فقط. ورغم أن انطلاق السرد يبدأ - نظريا - عند ظهور الخبر فى الجريدة الذى يعلن عن قتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم، إلا أن الفيلم - وطبقا لمنطقة الخاص - يجعل من تدريبات التمثيل نقطة البدء فى الحكى بحيث تبدو سابقة لوقوع جريمة القتل والعثور على الجثة ثم محاولة معرفة اسباب الجريمة وملاحقة القاتل سواء بالأشارة إليه تلميحا أو بالقبض عليه تصريحا.

بداية السرد



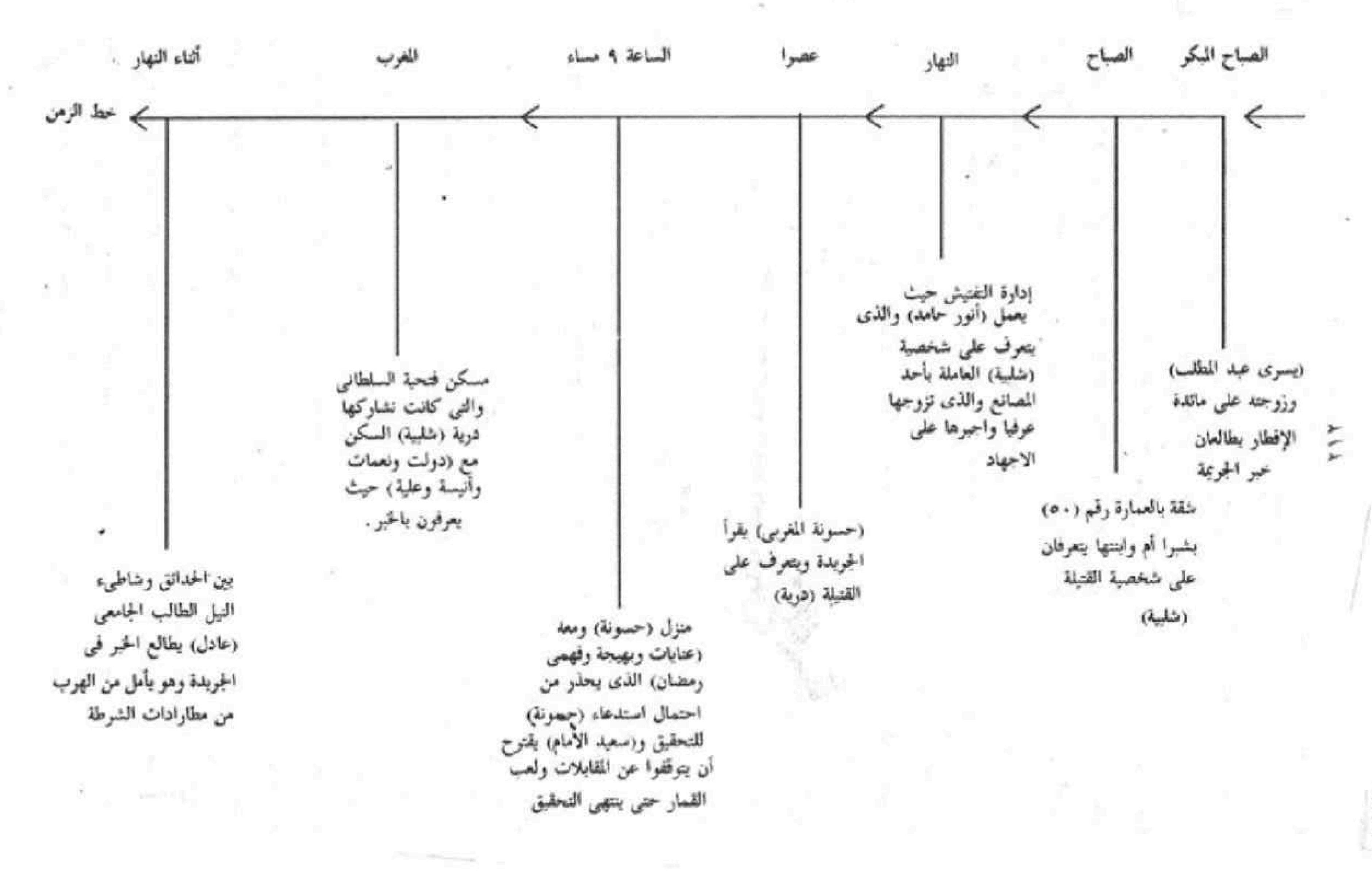
شكل (١١)

حاشية قبل المتن:

من المقطوع به أن كل الحواشي والتعليقات والشروح والتفسيرات إنما تأتي لاحقة للمتن ومعلقة على أجزاء نصه. غير أن فيلم "حكاية صورة" ينهج في بناءه الحكائي أسلوبا مغايرا للمألوف. فهو يقدم لنا المتن لاحقا لعرضه للحاشية وتاليا لها. فتصبح الحاشية والتعليق بمثابة "البرولوج" المسرحي القديم والذي كان يقدم وصفا موجزا للأحداث ويهيىء عقل ومشاعر المتفرج لما سوف يعالجه النص فيما بعده.

فالاتفاق على قواعد لعبة التمثيل وتقسيم الأدوار بين شخوص العرض السينمائي من خلال تدريبات العمل وإرشادات المخرج توظف من أجل دعم فكرة البحث عن القاتل من خلال تعرية كل عوامل المناخ الاجتماعي والاقتصادي المحيط ليس- بشخصية القتيلة ولكن بوصفها جزءا صغيرا من - كلية أشمل وأوسع. ولقد استخدمت فكرة الحاشية التي تسبق المتن في النص القصصي الذي كتبه (نجيب محفوظ) تحت اسم "صورة".

ولمعرفة الفروق بين (حاشية/ برولوج) (مذكور ثابت) كما وردت في فيلم "حكاية الأصل والصورة في اخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" وبين الحاشية التي وردت في قصة (نجيب محفوظ) "صورة" فإن الدراسة تطرح الرسم البياني التالي، والذي يشرح البنية السردية للقصة.


الصباح المبكر
الصباح
النهار
عصرا
الساعة ٩ مساء
المغرب
أثناء النهار
خط الزمن
(يسرى عبد المطلب) وزوجته على مائدة الإفطار يطالعان خبر الجريمة
شقة بالعمارة رقم (٥٠) بشبرا أم وابنتها يتعرفان على شخصية القتيلة (شلبية)
إدارة التفتيش حيث يعمل (أنور حامد) والذى يتعرف على شخصية (شلبية) العاملة بأحد المصانع والذى تزوجها عرفيا واجبرها على الاجهاد
(حسونة المغربى) يقرأ الجريدة ويتعرف على القتيلة (درية)
منزل (حسونة) ومعه (عنايات وبهيجة وفهمى رمضان) الذى يحذر من احتمال استدعاء (حسونة) للتحقيق و(سعيد الأمام) يقترح أن يتوقفوا عن المقابلات ولعب القمار حتى ينتهى التحقيق
مسكن فتحية السلطانى والتى كانت تشاركها درية (شلبية) السكن مع (دولت ونعمات وأنيسة وعلية) حيث يعرفون بالخبر.
بين الحدائق وشاطىء النيل الطالب الجامعى (عادل) يطالع الخبر فى الجريدة وهو يأمل من الهرب من مطارادات الشرطة

٢١٢

والذى نلاحظ فيه أن مشهد (تأسيس/ البرولوج) أو الحاشية، والذى يستهدف - دائما - إرساء ودعم فكرة أولية عن طبيعة الموضوع وكشف أبعاد العلاقات بين شخوصه إنما يدور بعيدا عن داخلية الحدث، ومنفصلا عن مجموع العلاقات والشخصيات التى سيأتى ذكرها فيما بعد. وتجرى وقائع ذلك المشهد بين الزوج (يسرى عبد المطلب) والذى يعيش هدوء الشيخوخة "منذ احالته على المعاش". ولم يعد شيء "يثير اهتمامه" وصار غير مكترث بما يدور حوله. وعلى مائدة الافطار التى تجمعه مع زوجته يعقب - على "اهتمامها الطارى" وهو تطالع جريدة الصباح - بتعليق يدور فى عقله بعبارات مكتومة أن زوجته إنما تقرأ "صفحة الحوادث أو صفحة الوفيات". ويتسم موقفه بالبرود وعدم الاهتمام حتى عندما تحاوره زوجته حول احتمالات وأسباب تلك الجريمة. وعندما يقلب الأمر على وجوهه المختلفة تأتى إجاباته مؤكدة لموقف عدم الاكتراث. فهى فى رأية "قصة قديمة ومعادة" وربما تكون بسبب "حب ... زفت أو أى شيء آخر". وعندما ترى الزوجة بشاعة الحادث يعقب باسما "لا تتكرى أنك عاصرت حربين عالميتين وعشرات الحروب المحلية". ثم يعود فى نهاية المشهد لكى يصب لعناته على الفتاة متسائلا فى استنكار وراغبا فى إنهاء المناقشة ووضع حد لذلك الاهتمام من جانب زوجته فيقول "اللعنة ولماذا ذهبت معه".

وسوف لا نجد أثرا فيما بعد يدل على (يسرى عبد المطلب) أو زوجته داخل نسيج النص الحكائى. ومعنى ذلك أن الزوجين يقومان بمهمة الاعلان عن بدء السرد ولكن من نقطة واقعة على خط دائرة المحيط وبعيدا عن مركز دائرة الأحداث. وإنما كان مجرد حيلة فنية يتوسل بها المؤلف من خلال وسيطه الراوى لكى يقوما بالاخبار عن الحادث. وأن الحوار الدائر بينهما قد أجراه الراوى كلى المعرفة. وهو مشهد يجمع ما بين اليأس وعدم الاكتراث بما يدور فى المجتمع، ولكنه يحفز عقل القارىء ويدعوه للتأمل والتفكير الهادىء. وإذا كان نمط وبنية المشهد تنتمى إلى نوع الحكى الخارجى أو برانية الحكى[1] فأن (البرولوج) الذى يقدمه (مدكور ثابت) يحمل طابعا بنائيا مختلفا حيث يتأكد دور الراوى كل المعرفة وهو يطلع المشاهد على بروفات التمثيل ثم يتوارى تماما رغم استمرار المشهد الإفتتاحى. ويتميز (البرولوج) بحيوية الجدل الدائر بين برانية الحكى وداخليته فالممثلون لا يقفون فى حالة سكونية عند نقطة على خط دائرة المحيط. ولكنهم فى

(١) - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائى"، مصدر سابق.

حالة حركة دائمة سريعة وخاطفة بين مستوى وجودهم المادى مشخصين الموقف التمثيلى، وبين حالة وجودية أخرى تجعل منهم أشخاص الحدث الفعلى. وبين مستوى التشخيص وأداء الأدوار فى لعبة محددة القواعد سلفا يصدم المشاهد بتحول شخوص الواقع.

كما أن بمشهد (البرولوج/ الحاشية) دلالات زمنية من خلال عملية تعيين أو تزمين لحظات تاريخية محددة تدفع الانتباه فى وضوح باتجاه المشاركة الايجابية والنشطة للذاكرة(١). وهذه الإحالات تشكل الإطار المرجعى لكل الملابسات والظروف المحيطة بقضية موت تلك الفتاة.

وتحسن الإشارة إلى أن تعيينات الزمن بالإشارات التاريخية - والتى يزخر بها مشهد الحاشية - تتنوع أساليبها. فهى تارة "تصريحات المتحدث الرسمى للخارجية الامريكية، والخبر بتأجيل جلسة مجلس الأمن إلى يوم الاثنين القادم" وغيرها من مواد إخبارية يكون مصدرها الراديو الموجود داخل حيز المشهد. أو انطلاق الطائرات الحربية فى سماء القاهرة محدثة دويا مفزعا وأخير من خلال مانشيتات الجرائد والتى تتجاور فيها أخبار حرب الاستنزاف والغارات الاسرائيلية على القاهرة مع صورة القتيلة. فهى مشاهد مسموعة أو مرئية أو مزيج يجمع بين المرئى والمسموع. فهى لحظات شديدة الحساسية تحمل مرارة الذاكرة الجماعية وتدفعه بشدة للصطدام باللحظة الآنية لأنها "لحظات ممتلئة وغير مفرغة من الخبرات المعاصرة"(١).

ومن المعلوم أن فيلم (أورسون ويلز) (المواطن كين) يحمل هو الآخر بعضا من الأحداث الزمنية تتعلق بتزمين ذكرى وقائع تاريخية محددة. وهذه الإشارات الزمنية يأتى بعضها فى سياق الفيلم التسجيلى الذى يعرض أمام جمهور قليل بينهم مستر (ولسن) ومستر (طومسون)، وينطق بها المعلق مثل "لقد دفع بلاده إلى الحرب ورفض مرة الاشتراك فى النشاط الحربى عام ١٩١٩" وإتصال صوت المعلق فى أجزاء أخرى مثل وظل يؤكد بعد أن زار المانيا وايطاليا وانجلترا وفرنسا وغيرها بأن الحرب التى تنشب".

(١) Dorrit Cohen, "Transparent Minds", Op. Cit, P. (181).
(٢) Dorrit Cohen, IBID, P. (247).

أما الإشارات الزمنية الآخرى فتأتى على لسان (برنشتين) حيث يقول - واصفا تدخلات (كين) وممارساته القوية على إتخاذ القرارفى توجيه دفة السياسة فى بلاده "إن الحرب الاسبانية كانت حرب (كين)إلخاصة ولم يكن لدينا فى أمريكا ما نحارب من أجله، وأنه بفضل هذه الحرب ما كنا قد استولينا على قناة (بنما).

غير أن كل تلك المحاولات لتزمين الوقائع تأتى فى المستوى الخاص بالحكى الخارجى. كما وأنها وضعت على لسان (برنشتين) أو فى سياق كلمات معلق الفيلم ولا توجد لها جذور فى نسيج الحكى الداخلى. وعليه فهى لا تفلح فى إثارة وتحفيز مشاعر المتفرج ويعود ذلك للطبيعة التقريرية والأسلوب الاخبارى لتلك الإشارات الزمنية والتى تعكس "سيطرة راو واضح.. حتى لو ركز ظاهريا على سيكولوجية فرد أو شخصية[١].

لقد سبق أن عرضت الدراسة من خلال الرسم البيانى رقم (١١) تصورا لأدوار الرواة حسب مشاركتهم فى السرد الفيلمى "حكاية الأصل والصورة" ولقد كان ذلك مجرد صياغة بيان حصر على المستويين النوعى وذلك بتقسيم الرواة إلى قطاعين أساسى وثانوى، وكذلك على المستوى الكمى.

غير أن مواصلة فحص البنية المركبة للسرد تستلزم تفصيلا أشمل لتقنيات المعالجات الزمنيةإلخاصة بتناوب الرواة أثناء الفعل السردى للفيلم. ولما كانت البنية السردية مركبة من جراء تداخل معالجات زمنية عديدة تشبه تراكم الطبقات الجيولوجية وكذلك من تشابك عناصر وشخوص حكائية تنفلت مراوغة ما بين دائرة تشخيص اللعبة وتجليات الوجود المادى للشخصية الفعلية. أو فى عبارة أخرى ما بين الأصل - كما هو متخيل - فى الواقع وبين الصورة/ المثال - كما هو موهوم بالقدرة على تشخيصها - فى الواقع السينمائى.

لذا فإن الدراسة تقترح الاقتصاد فى الحديث وقصره على تقديم عينة تكون بمثابة النموذج الممثل لكافة المعالجات الخاصة بالزمن. وذلك تفاديا للتكرار وامتناعا عن الترهل والاسهاب وسوف يعرض البحث نموذج كل من:

١- رشاد أفندى عبد الصادق

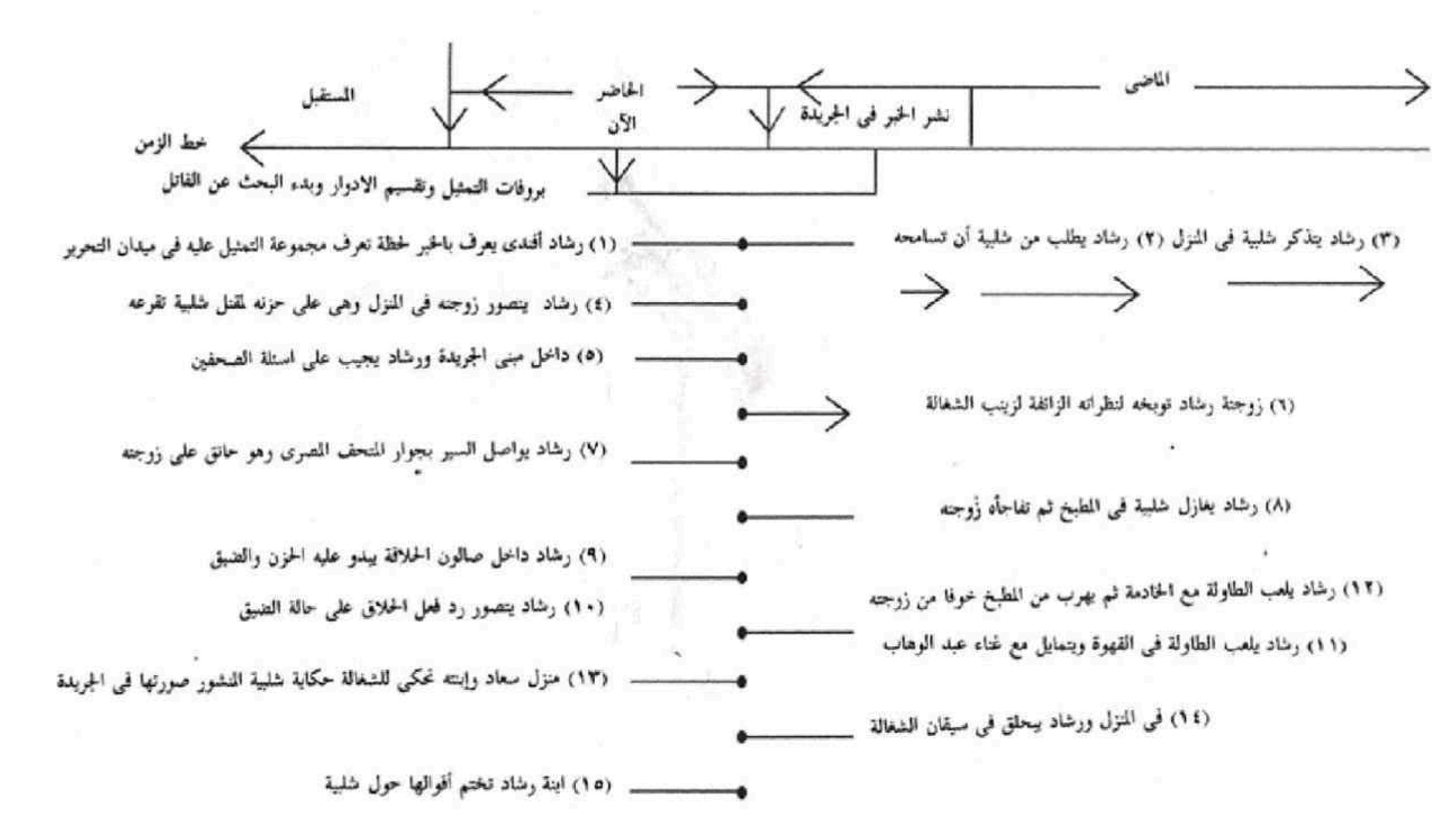
٢- الحاج محمود

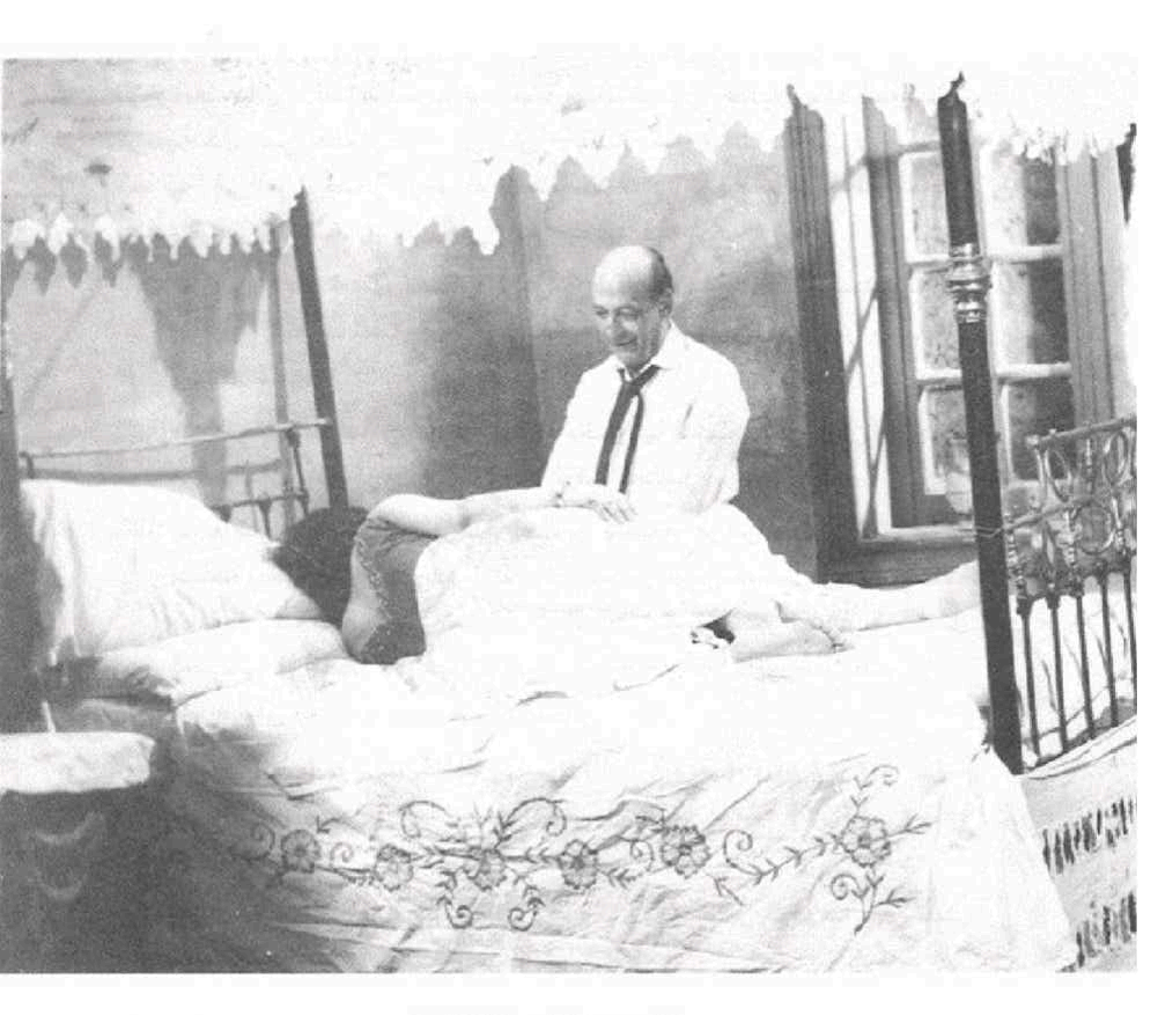
---

(١) Dorrit Chon, "Transparent Minds", Op. Cit., P. (26).



منزل رشاد عبد الصادق


الماضي
الحاضر
الآن
المستقبل
نشر الخبر في الجريدة
خط الزمن
بروفات التمثيل وتقسيم الادوار وبدء البحث عن القاتل
(٣) رشاد يتذكر شلبية في المنزل (٢) رشاد يطلب من شلبية أن تسامحه
(١) رشاد أفندي يعرف بالخبر لحظة تعرف مجموعة التمثيل عليه في ميدان التحرير
(٤) رشاد يتصور زوجته في المنزل وهي على حزنه لمقتل شلبية تقرعه
(٥) داخل مبنى الجريدة ورشاد يجيب على اسئلة الصحفين
(٦) زوجة رشاد توبخه لنظراته الزائغة لزينب الشغالة
(٧) رشاد يواصل السير بجوار المتحف المصري وهو حانق على زوجته
(٨) رشاد يغازل شلبية في المطبخ ثم تفاجأه زوجته
(٩) رشاد داخل صالون الحلاقة يبدو عليه الحزن والضيق
(١٢) رشاد يلعب الطاولة مع الخادمة ثم يهرب من المطبخ خوفا من زوجته
(١٠) رشاد يتصور رد فعل الحلاق على حالة الضيق
(١١) رشاد يلعب الطاولة في القهوة ويتمايل مع غناء عبد الوهاب
(١٣) منزل سعاد وابنته تحكي للشغالة حكاية شلبية المنشور صورتها في الجريدة
(١٤) في المنزل ورشاد يحلق في سيقان الشغالة
(١٥) ابنة رشاد تختم أقوالها حول شلبية
(١٦) رشاد ينهي إجابته على أسئلة الصحفين



الفنان محمود المليجى والفنانة شهيرة

أ- نموذج رشاد عبد الصادق

وقبل التعرض بالحديث إلى شكل وطبيعة المعالجات الزمنية الواردة في القطاع السردى الخاص بشخصية (رشاد أفندى عبد الصادق)، والموظف بإدارة الأرشيف، والتى يمثلها الشكل البيانى رقم (١٣) فأنه يصبح من الضرورى عرض جملة الإجراءات والتى فرضتها ضرورات بحثية بهدف تسهيل عملية رصد المعالجات الزمنية كل على حدة. وهو - ان كان - يقطع مسيرة السرد ويجزىء "البنية الحكائية" إلى أجزاء صغيرة ومشاهد منفصلة إلا أنه وللغرض العلمى فقط ولتحقيق مطلب البحث يتم تصميم الشكل على النحو التالى:

أولا: تم تقسيم الخط الممثل لانسياب الزمن - طبقا لنفس قواعد خطة البحث المتبعة فى بقية أجزاءه السابقة - إلى أقسام الزمن المعروفة (ماض وحاضر ومستقبل).

ثانيا: تم استحداث مساحة زمنية من الوقت، يختار لها البحث مسمى (الآن). ويكون موقعها داخل مدة الزمن التى يشغلها الوقت الحاضر.

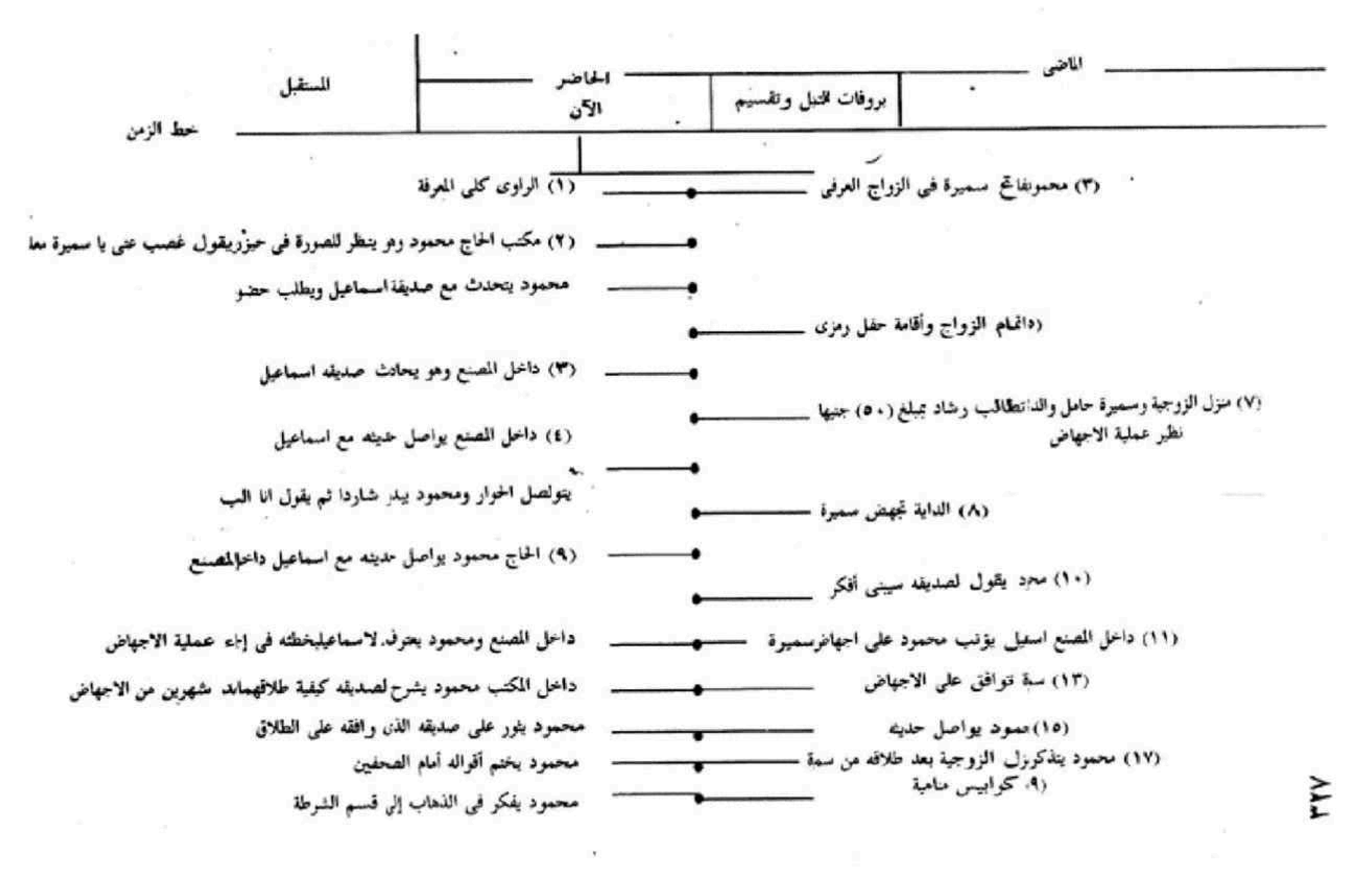
ثالثا: يتسع الدوام الذى يشغله الزمن الحاضر لمساحة الزمن (الآنى) إلى جوار مساحة زمنية أخرى هى أسبق منه وتقترب من الزمن الماضى وكذلك مساحة محدودة تعقبه باتجاه زمن المستقبل. وذلك حتى يتسنى تفسير لقاء فريق العمل السينمائى فى لحظة هى آنية الحاضر مع شخوص يبدأ ظهورهم عقب قراءة الجريدة فى زمن هو اسبق من الحاضر.

رابعا: يكون (الآن) هو نقطة انطلاق (السرد / النقطة صفر)، ويقع فيها أيضا بداية تدريبات التمثيل والتى تمتد بطبيعة الحال من النقطة الزمنية (الآن) إلى مساحة الزمن الحاضر.

وبتطبيق هذه الإجراءات على الشكل رقم (١٣) فإنه يمكن الوقوف على شكل وكيفيات المعالجة الزمنية وإستخلاص النتائج التالية:

أولا المدخل السردى :

١- يبدأ النشاط السردى (لرشاد عبد الصادق) بنزول المصور والمخرج فى رحلة البحث عن القاتل ويتم رصده وملاحقته ويصبح هدفا للكاميرا - كناية عن ضبطه - أثناء سيره بجوار سور المتحف المصرى.


الماضي
بروفات النيل وتقسيم
الحاضر
الآن
المستقبل
خط الزمن
(٣) محمود يفاتح سميرة في الزواج العرفي
(١) الراوى كلى المعرفة
(٢) مكتب الحاج محمود وهو ينظر للصورة في حيز يقول غصب عنى يا سميرة معا
محمود يتحدث مع صديقه اسماعيل ويطلب حضو
(٥) اتمام الزواج وأقامة حفل رمزى
(٣) داخل المصنع وهو يحادث صديقه اسماعيل
(٧) منزل الزوجية وسميرة حامل والدا تطالب رشاد بمبلغ (٥٠) جنيها نظير عملية الاجهاض
(٤) داخل المصنع يواصل حديثه مع اسماعيل
يتواصل الحوار ومحمود يبدو شاردا ثم يقول انا الب
(٨) الداية تجهض سميرة
(٩) الحاج محمود يواصل حديثه مع اسماعيل داخل المصنع
(١٠) محمود يقول لصديقه سيبنى أفكر
(١١) داخل المصنع اسماعيل يؤنب محمود على اجهاض سميرة
داخل المصنع ومحمود يعترف لاسماعيل بخطئه في إجراء عملية الاجهاض
(١٣) سمية توافق على الاجهاض
داخل المكتب محمود يشرح لصديقه كيفية طلاقهما بعد شهرين من الاجهاض
(١٥) محمود يواصل حديثه
محمود يثور على صديقه الذى وافقه على الطلاق
(١٧) محمود يتذكر نزل الزوجية بعد طلاقه من سمية
محمود يختم أقواله أمام الصحفيين
(١٩) كوابيس منامية
محمود يفكر في الذهاب إلى قسم الشرطة

تبدأ أول سطور اعترافات (رشاد) لحظة شراء الجريدة وإطلاعه على خبر الجريمة ثم قوله بنبرة الحزن والغضب (شلبية!). ويواصل الاعتراف عندما يقول "سايق عليكى النبى تسامحينى يا شلبية" تعبيرا عن إحساسه بقدر ما من التورط

ثانيا معالجات البنية الزمنية للسرد:

يشتمل الدور السردى عند (رشاد عبد الصادق) على ما تبلغ جملته (١٦) ستة عشر مشهدا سرديا يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات حسب مواقعها الزمنية وهى:

المجموعة الأولى:

وتمثلها المشاهد الخاصة بقيام (رشاد) باسترجاع وإستعادة أحداث وقعت فى الزمن الماضى وهى جملة المشاهد (١،٢،٣،٦،٨،١١،١٢،١٤).

المجموعة الثانية:

وهى المشاهد التى تجرى فى الزمن الحاضر وتشمل المشاهد أرقام (٥،٧،٩،١٣،١٥،١٦).

المجموعة الثالثة:

وهى الخاصة بحالات الشرود وأحلام اليقظة ويدخل فى عدادها مجموعة الاستنتاجات المبنية على تصورات مفترضة يمكن حدوثها فى الزمن المستقبل من وجهة نظر الشخصية وهى المشاهد رقم (٤ و١٠).

ب- نموذج الحاج محمود

يصور هذا لنموذج تبدلا سرديا مغايرا للنموذج السابق حيث يحتوى على وجود ظاهر للرأوى كلى المعرفة. وهذا الراوى هو الذى ينقلنا من الزمن الحاضر إلى حدود التخوم المجاورة للزمن الماضى القريب حيث يطلعنا على شخصية الحاج (محمود) لحظة قراءته لخبر مقتل (سميرة). ويختص الراوى بعد أن يفسح الطريق لوجود السارد الجديد.

معالجات البنية الزمنية

تتكون بنية المعالجات الزمنية الداخلية فى إطار التشكيل الحكائى للسارد من مجموعة مشاهد تصل إلى عشرين مشهدا. وإذا أضفنا ثلاثة مشاهد تدور داخل

مكتب محمود؛ فى مصنع النسيج ويتم تقطيعها إلى أجزاء فتكون جملة المشاهد (٢٣) ثلاثة وعشرين مشهدا. وتنقسم بدورها إلى مجموعتين.

المجموعة الأولى :

وهي جملة المشاهد التي تدور أحداثها داخل مصنع النسيج سواء في المكتب أو داخل العنابر. وهى وإن اجتمعت فى المكان فإن بعضها تفصله مساحات زمنية تختلف فى طولها وفى قربها من نقطة إنطلاق السرد وعددها (١٣) مشهد. وتدور فى الزمن الحاضر أو قريبا منه.

المجموعة الثانية:

وتدور احداثها فى مقر بيت الزوجة الذى أقامت فيه [illegible] عرفيا من الحاج (محمود). ويتم استجواب الحاج (محمود) من قبل الصحفيين داخل غرفة النوم بالمنزل، ويبلغ اجمالى عدد المشاهد (١٠) عشرة. وكلها تجرى فى الزمن الماضى منذ حوالى ٣ سنوات.

مستخلصات بنية المتخيل السردى:

بالرجوع إلى ما سبق من تعيين الأدوار الحكائية وتحديد نقطة بداية السرد وأشكال المعالجة الزمنية - وتأسيسا على مجمل تفصيلات الجداول والأشكال البيانية فإنه يمكن استخلاص التالى:

أ- يتم الكشف عن مختلف الرواة بشكل مفاجىء ودون تمهيد كاف للمتلقى، كما أنه لا يتم أطلاع المشاهد على جملة البيانات الشخصية للراوى، لحظة دخوله إلى بؤرة الاهتمام. وتحقق تلك الطريقة منهج الفيلم الخاص الذى يوظف أسلوب الكشف عن مختلف الظروف المحيطة بجريمة القتل وبالتالى البحث عن القاتل.

ب-بعض بيانات التعريف الخاصة بشخصيات الرواة تقدم للمتلقى فى شكل الاستجواب وصيغة التحقيق الجنائى، حيث يقوم الراوى بالإجابة على أسئلة الصحفى/ المحقق وإمعانا فى المفارقة قد يلجأ الفيلم إلى الحصول على توقيع الراوى/ الشاهد على ختام أقواله. أو قد يقوم الصحفى/ المحقق بختم كل أوراق التحقيق. وهو ما يعطى الشهادة المدونة طابع الرسمية وشرعية الإجراء القانونى.

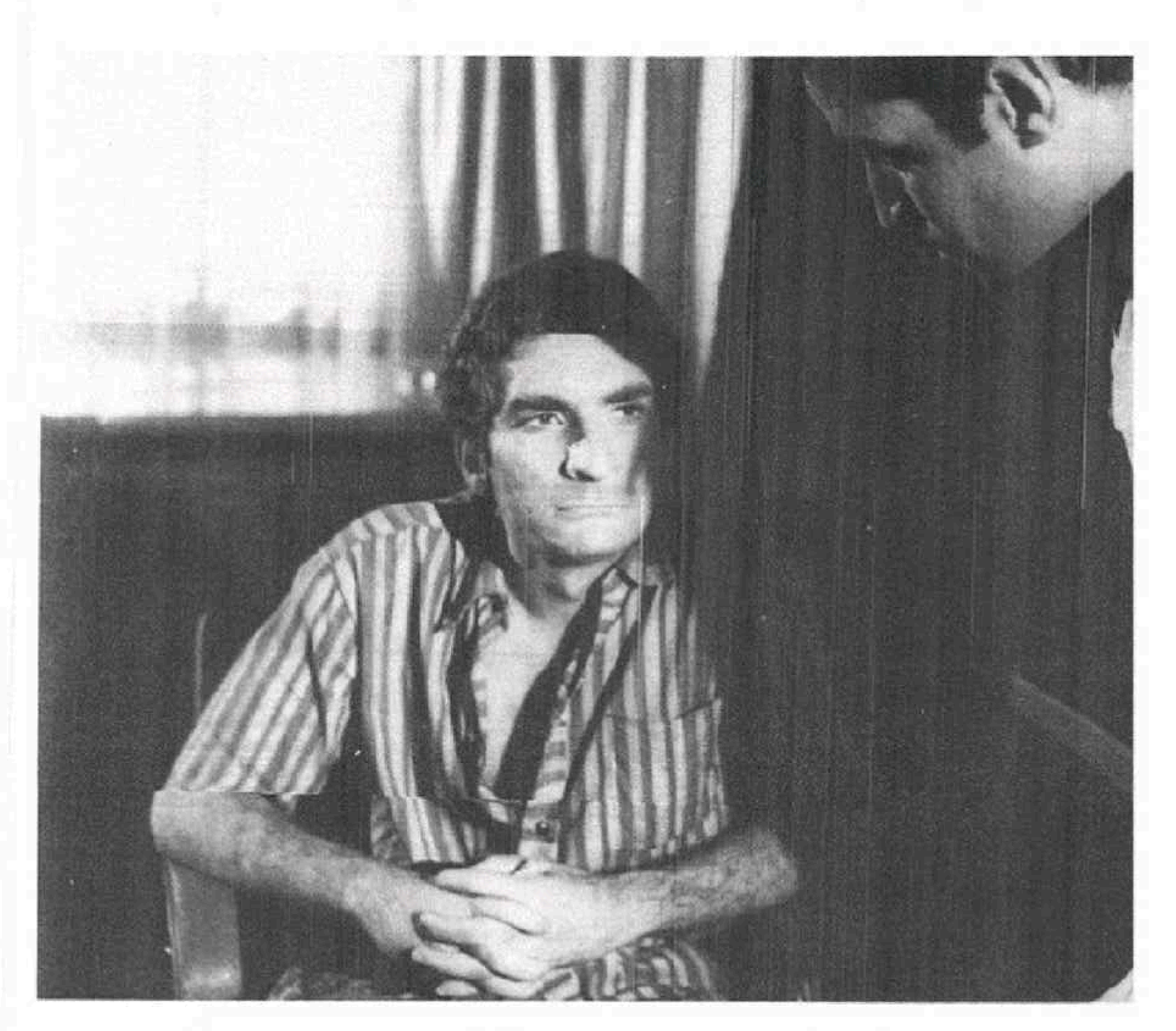
جـ- اقتحام الكاميرا المباغت للرواة - وهم فى حالة حركية - يزيد من حالة اليقظة والتوتر لدى المتلقى ويجعله شريكا إيجابيا فى عملية مطاردة وحصار كل المشتبه فيهم والقبض على القاتل.

د- تقع أحداث بداية دخول الراوى - إلى حيز النشاط السردى - فى توقيت يقع داخل مساحة الحاضر، وهو أقرب قليلا إلى الماضى والذى يشار إليه بالجريدة - التى يحملها الراوى - ويرى بها صورة القتيلة.

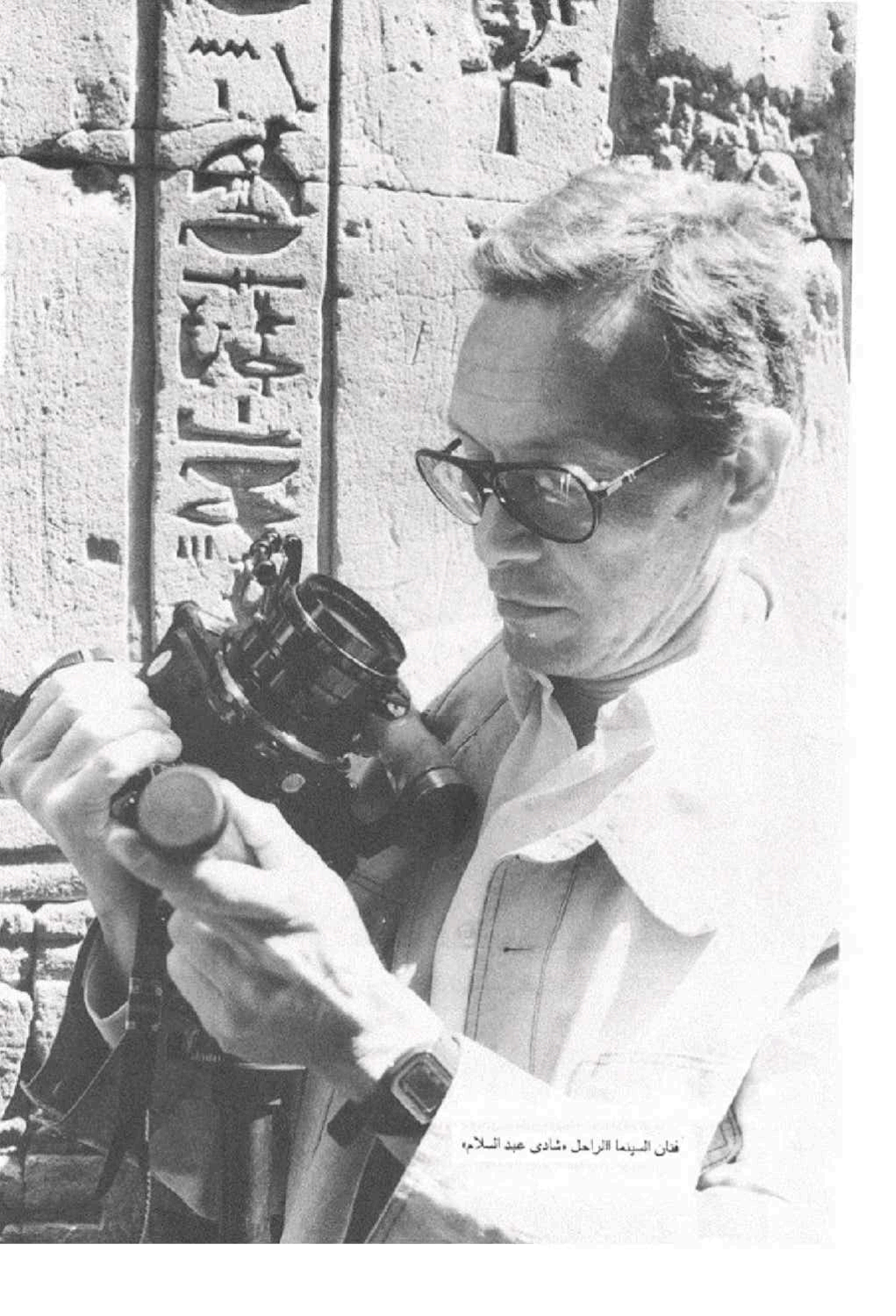
هـ- عند استعادة الماضى فإن الفيلم يلجأ إلى تقنيات مختلفة، من المونولوج المروى والحديث المستعاد، مع قطعات خاطفة تمثلها حالات شرود أو تعليقات مسموعة فى شكل جمل حوارية. وهذه القطعات الحادة تمثل ذهنية نشطة وواعية حيث يتم إختبار وتقييم أحداث الماضى ونتائجه فى ضوء راهنية الآن، مع كل ما قد يكون لحق به من متغيرات أو مراجعات بأضافة إلى مجموع المعانى الضمنية.

و- تصبح حالة اليقظة ضرورية وملحة من أجل التغلب على ما قد يحدث من احتمالات تشتت ذهن المشاهد نتيجة لسرعة ايقاع المعالجة الزمنية.

وبناء على ما تقدم فإن البناء المركب للسرد السينمائى لا يعود إلى تعدد الرواة أو الاختلاف والتناقض بين شهادتهم السردية. وإنما إلى تعدد وتنوع الصيغة الزمنية الداخلة فى تكوين البنية السردية للعمل الفنى وهو ما يعكس نشاطا حيويا لبنية المتخيل السردى.



الفنان محيي إسماعيل يتهم نفسه بالقتل في محضر الشرطة



فنان السينما الراحل «شادى عبد السلام»

ثانيا "فيلم الفلاح الفصيح"

مدخل :

لم يعد مناسبا أن نظل نردد بدهية تطور الحياة قدما إلى الأمام، وأن تاريخ البشرية ما هو إلا تاريخ تطورها. لكننا لن نمل أبدا من تأكيد القول: بأن التطور يلزمه أن يفرخ دائما أفكار ومعطيات جديدة وأن يبتكر مناهج وأساليب متعددة ومختلفة. وأن كل فكرة جديدة لابد وأن يتاح لها فرصة الوجود والاختبار. وأن تمنح الفرصة كاملة فأما - أن يثبت الزمن فسادها فلا تقوى على مواجهة متغيرات ظروف الحياة فيحكم عليها بالفشل فالنسيان والإهمال ومن ثم الموت. وإما أن تثبت صلاحيتها وتبرهن على صحتها فيحكم لها التاريخ بالنجاح والجدارة. ومن ثم يكتب لها البقاء والخلود.

وتلك قضية (شادى عبد السلام) فى محورها الأساسى وجوهرها الأصيل الذى لن يفلح الزمن فى محوها أو طمس معالمها. ولهذا فأنه من أوجب الأشياء أن نعيد قراءة نصوص (شادى) السينمائية فى ضوء مناهج نقدية جديدة تختلف عما ألفه النقد السينمائى الدارج فى بلادنا من الإستسهال والتبسيط.

فلا زالت بعض الكتابات النقدية تصنف "الفلاح الفصيح" فى خانة الأفلام التسجيلية(١) وتسرف على نفسها كثيرا عندما تلصقه عنوة بتلك النوعية من الانتاج السينمائى. ثم هى تسرف مرة أخرى على الفيلم وعلى نفسها عندما تنفيه وتستبعده من فصيلة الفيلم الروائى.

بنية التشكيل الفنى :

يقتضى الوقوف على جماليات الشكل الفنى للنص السينمائى وكشف عناصر المكون السردى معالجات متعددة ومداخل تحليلة مختلفة. وسوف يقودنا ذلك إلى مجموعة من الخطوات الإجرائية الأولية والتى تستلزم وصف النص وتعيين عناصره البنائية وتحديد أكثر هو السعى نحو وصف علمى للنسيج السردى من أجل فهم طبيعة وأسلوب اشتغال عناصر الخطاب(١) السينمائى.

---

(١) صلاح مرعى، كمال رمزى، أحمد الحضرى، فاضل الأسود وآخرون، "الفلاح الفصيح"، كتاب تجميعى تحت الطبع.

(١) يورى تنيانوف، "نصوص الشكلانيين الروس"، مصدر سابق.

وبداية لابد من القول بوجود قاسم مشترك يجمع بين "فلاح (شادى) الفصيح" و "صورة" (مدكور ثابت)، ذلك أن كليهما يمثل ناتجا فنيا لحوار النصوص أو ما سبق واصطلحت عليه الدراسة تحت عنوان "الكتابة بالكتابة".

ومثلما فعل صاحب "حكاية الأصل والصورة" فى صياغة خطابه السينمائى بالدخول فى حوار ساخن مع قصة صورة (لنجيب محفوظ)، فإن (شادى عبد السلام) يعتمد – هو الآخر – فى تشكيل خطابه/ "الفلاح الفصيح" على بنية حكائية مأخوذة عن نص فرعونى قديم من تراث الأدب المصرى.

وليس معنى وجود نص حكائى سابق سواء شكاوى الفلاح الفصيح أو قصة "صورة" أن يدعى بالقول أن إحداهما أو كلاهما إقتفى أثر النص السابق. كما وأن الدراسة لا توافق على الرأى الشائع بوجود معادل بصرى بالصورة السينمائية ينقل مكون إبداعى ما أو يترجمه إلى حقل إبداعى آخر.

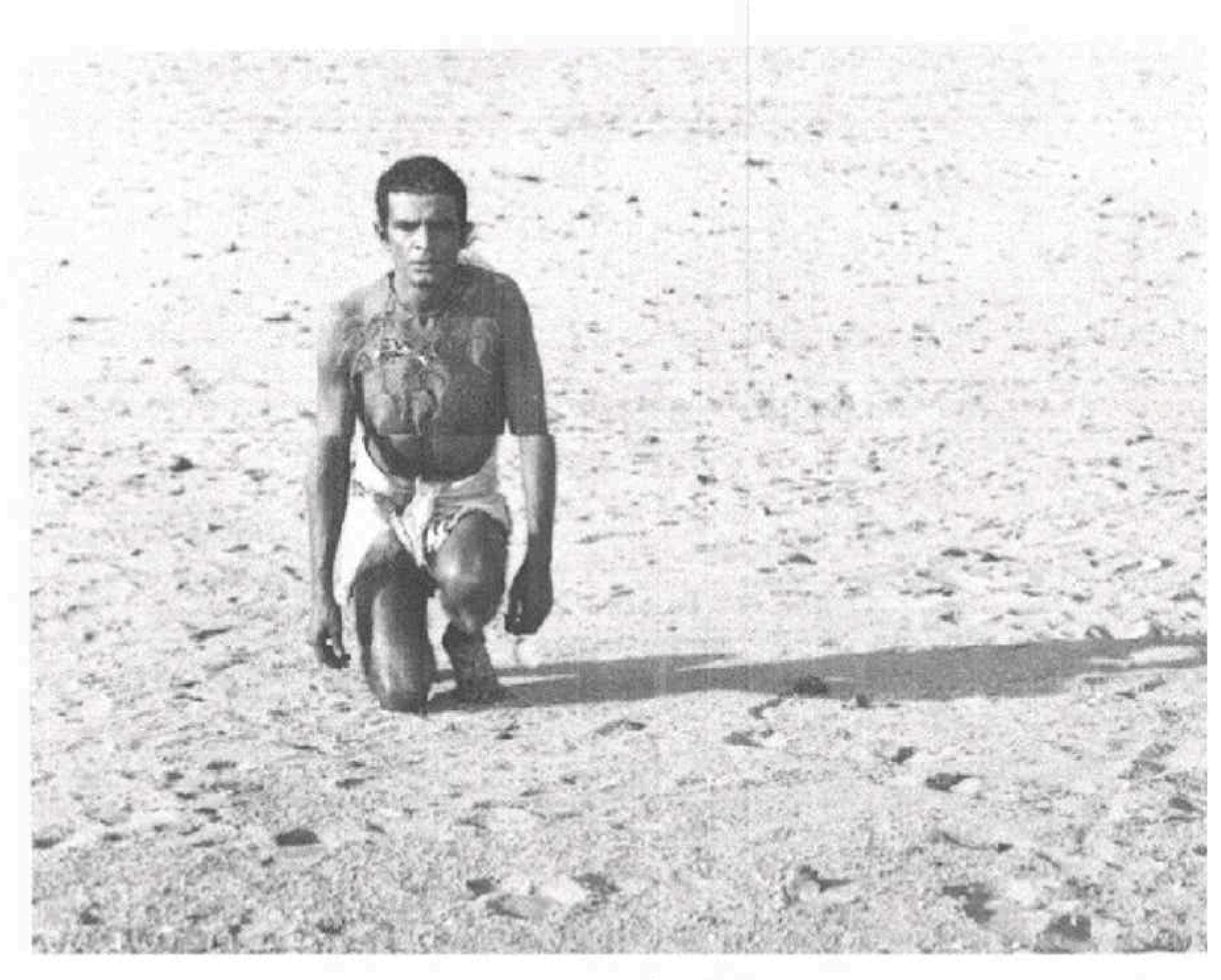
فمناط البحث هنا هو معالجة إبداع محدد لا يترجم أو ينقل أو يجتهد فى البحث عن معادل بصرى للنص الكتابى المقروء حيث يتم نفى وإستبعاد جميع العناصر السينمائية لصالح القدرة التعبيرية – فقط – للفيلم.

وعلى ذلك فإن ما يعنى به البحث هنا يتمحور حول أسلوب صياغة الخطاب السينمائى بوصفه نصا فنيا – وإن كان فى حوار وجدل مع غيره من النصوص.

إن وصف ودراسة الخطاب السينمائى لفيلم "الفلاح الفصيح" يستدعى دراسة مختلف المواقع السردية التى رصد منها المؤلف/ المخرج وجهة نظره بوصفه مبدعا للخطاب. وكذلك وجهات النظر والمواقع المختلفة للشخصيات الفاعلة داخل نسيج النص وهكذا يصبح الفيلم إبداعا أصيلا وحقيقيا وليس دخيلا وثانويا عالة على ابداع آخر

إن فحص تلك المواقف التى تنشأ بين مختلف الشخصيات السردية بـ (الاختلاف/ الاتفاق) سوف يسهل من عملية الوقوف على التشكيل الفنى بعد معرفة تبدلات منظور الحكى.

وهذا يقتضى منا دراسة دلالات اختيارات التكوين الفنى لكل من النص الأدبى / الروائى لقصة (الفلاح الفصيح)، وكذلك النص السينمائى بإعتبار الأخير معتمدا على الأول فى نقطة إنطلاق واحدة.



الفنان الراحل أحمد مرعى

وستكون دراستنا لهذه الرموز والدلالات (العناصر الإشارية) [يترجم هذا المصطلح إلى علم الاشارات(١) عند د. يوئيل عزيز وإلى علم العلامات(٢) عند جابر عصفور وسيزا قاسم ونصر أبو زيد وغيرهم] من خلال سياق علاقتها بمنظور الرؤية لكل من المبدع ومواقع الرواة.

وهناك العديد من المداخل المختلفة أو مستويات دراسة المنظور. لكننا سنركز على المحاور التالية فقط في محاولتنا للاقتراب من النص ومعالجته من خلالها وهذه المحاور هي:

١- المستوى القيمي والأيديولوجي.

٢- مستوى الصياغات اللغوية.

٣- الزمكانية.

ونحن لا ندعي الكمال لأنفسنا أو لتطبيقات هذا المنهج. ولا نزعم أن الطريق قد قارب النهاية بحيث تتوقف عندها جهود وإسهامات الآخرين فالطريق طويلة والباب مفتوح لكي تتعانق كل الجهود لإرساء قواعد منهج نقدي جديد.

ورغم اقتناعنا الكامل أن المستوى القيمي أو محور المنظور الأيديولوجي(٣) هو الركيزة الأساسية والمحور المركزي في خطوة دراسة المنظور. إلا إن ذلك المحور ليس من السهولة بمكان وهو صعب المنال. فالمنظور شيء لا يمكن صياغته أو تشكيله في معادلة بسيطة وسهلة سواء بالنسبة للمبدع أو المتلقي سواء بسواء.

وهي من جانب المبدع/ المؤلف موضوع تساؤل وأول ما نطرحه من أسئلة هل هي رؤيته للعالم من خلال ما يرويه على ألسنة شخوصه(٤)؟ المشاركة في العمل؟

٢- وأي وجهة نظر كان المبدع/ المؤلف يتبنى من خلال السرد الروائي أو الوصف (٥)؟ السردي للعمل الفني؟.

---

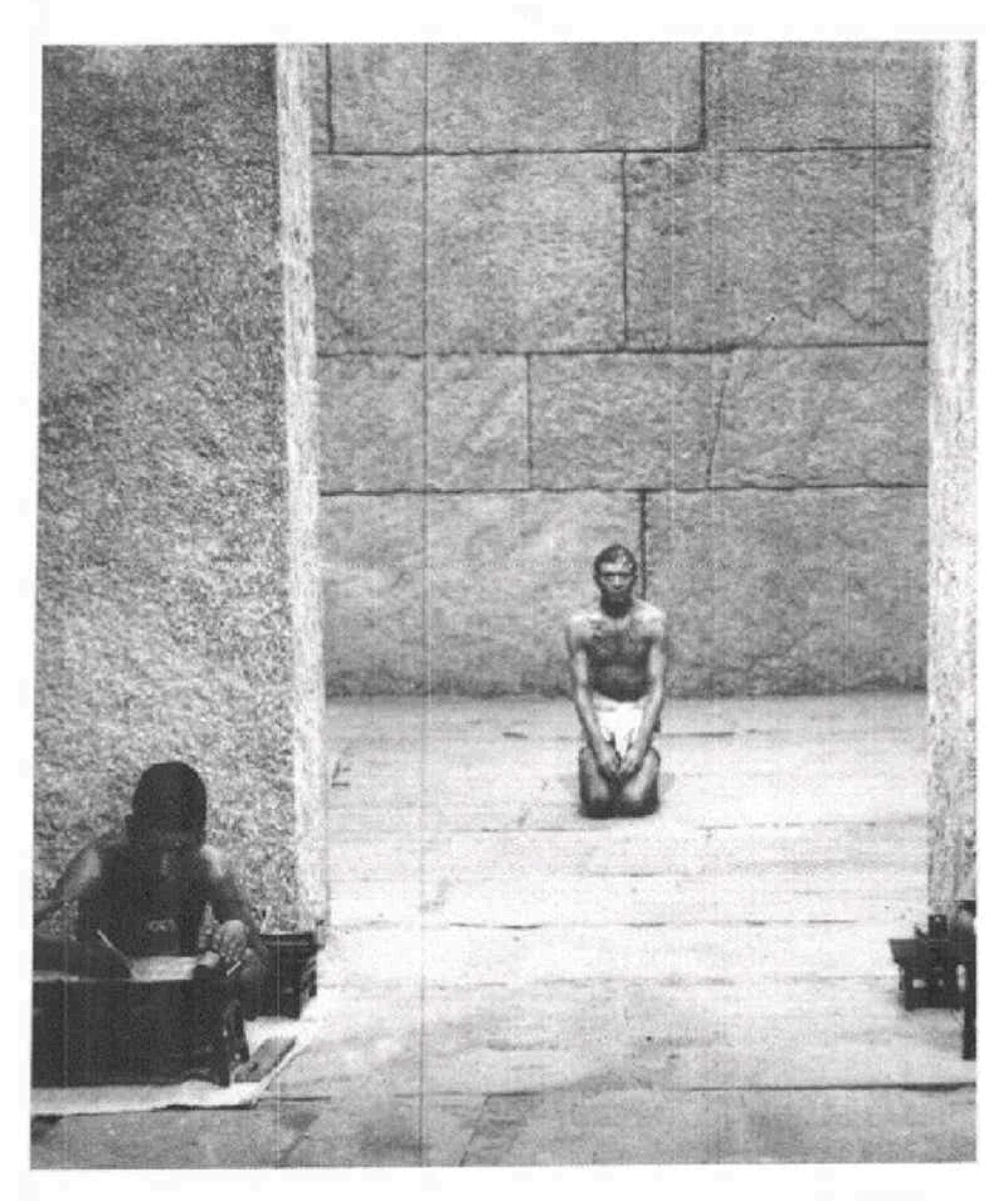
(١) ميشال زكريا، "الالسنية علم اللغة الحديث"، بيروت: المؤسسة الجامعية ١٩٨٣.

(٢) سيزا قاسم ونصر أبو زيد (د) وآخرون، "أنظمة العلامات"، القاهرة: دار الياس، ١٩٨٦.

(٣) B. A, Uspensky, "Poetics Of Composition", Berkeley:, California Press 1973.

(٤) جورجي بليخانوف، "الفن والحياة الاجتماعية"، موسكو: دار التقدم، ترجمة الياس شاهين، ١٩٨٣ ص (٤٨).

(٥) Both. W.C. O.P. Cit..



الفنان الراحل أحمد مرعى يدلى بشكاياته حيث يتم تدوينها دون علمه

٣- وهل وجهة النظر التى نبحث عنها كانت تخص المؤلف وحده - أم ترى كانت هى وجهة نظر أحد الشخصيات - سواء كانت أساسية أو ثانوية، أو حتى لشخصية تظهر عرضا أو بالصدفة (٣) ؟

والأسئلة حول هذا الموضوع كثيرة ومتشعبة ويمكن لمن أراد الاستثارة حول هذا الموضوع أن نحيله على بعض المراجع فى هذاالخصوص [تيرى ايجلتون فى النقد والأيديولوجيا، ريتشاردذ وأوجدين فى كتاب معنى المعنى، وتشارلز موريس الكتابة ونظرية العلامات].

وقد يبدو الأمر محيرا بعض الشيء عندما نقول أننا بصدد البحث عن المنظور - أو بعبارة أخرى رصد وجهة نظر المبدع / المؤلف - بحيث نكثف البحث حول رؤيته للعالم. ومع هذا قد نبدو متناقضين مع أنفسنا. إذ قلنا أنه لا يعنينا قليلا أو كثيرا ذلك المنظور الايديولوجى المجرد للمؤلف/ المبدع للنص الفنى.

ولتفسير ذلك التناقض - الظاهرى - نقول ان المنظور الأيديولوجى للمؤلف/ المبدع هو حكم قيمى وفكرة مجردة تنتسب إلى العالم الخارجى للنص. وإن ما يهمنا فقط هو المنظور اللداخلى الذى ينتسب إلى النص، ويكون الصياغة الفنية التى تصبح فيما بعد الموضوع. لأن ما ينتسب إلى خارج النص - حتى لو جرى على لسان الشخصيات من داخل النص فإنه بالرغم من ذلك يحولها إلى مجرد بهلوانات ودمى صماء تردد عبارات جوقاء(٤) .

وقد يعترض البعض على مدى شرعية تطبيق منهجنا - والذى ينسب إلى عالم الفيلم الروائى - على فيلم يراه البعض قصيرا وتسجيليا؟

والإجابة البسيطة والمباشرة، هى أننا نصنف فيلم (الفلاح الفصيح) ضمن جنس الأفلام الروائية، ولا نعده منتسبا على الإطلاق لنوعية أو جنس الفيلم التسجيلى. وقد يقتضى منا ذلك مزيدا من التوضيح" غير أننا لضيق المساحة فلن ندخل فى هذا الجدل الآن:

---

(٣) B. A. Uspensky, O.P. Cit .

(٤) باختين، "الرؤية الابداعية عند دوستويفسكى" مصدر سابق.



الفنان أحمد مرعي يتلقى ضربة على جبهته

بـناء المنـظور:

سبق أن أوضحنا أن العمل الفنى لا يطرح علينا فى صورة مجردة أو فى شكل تقرير يحمل وجهة نظر وضوعية أو ذاتية، ولكنه يأتى إلينا فى شكل نسق فنى وصياغات تعبيرية تميز هذا العمل عما سواه من أعمال أخرى كما تتشابك بنيته الفنية مع موقع أو زاوية رؤية المبدع كطرف أول - يهمه أن يتواصل - مع المتلقى كطرف ثان. وعملية التواصل هذه لابد لها من أن تتشابك مع كلا الطرفين بالواقع التاريخى والاجتماعى فكلا الطرفين مرسل/ مستقبل مضافا إليهما قناة التواصل وكذا نمط وشكل الرسالة فى حالة اتصال.

ومن هنا فقط نستطيع أن نهتم بالمنظور الأيديولوجى للمبدع بوصفه معبرا عن ضمير الجماعة(١)، آخذين فى الاعتبار ما يقوله (لوسيان جولدمان)(٢) - نقلا وتطويرا لأراء ونظريات لوكاتش(٣) (Lukacs. G) حول الوعى الجماعى والوعى الممكن. ومن زاوية الواقع الاجتماعى والتاريخى فإنه يمكننا القول بأن فيلم (الفلاح الفصيح) ينتسب إلى أكثر فترات التاريخ الوطنى زهوا ووضوحا فى مده وأنتصاره، حيث كان الحراك الاجتماعى قد تنامت خطواته بعد سنة ١٩٥٢ وإن كان - المد الثورى المعادى للإستعمار قد انطلقت شرارة أحداثه الساخنة قبل ذلك التاريخ، فى شكل الفعل العنيف ضد قوات الاحتلال البريطانى عقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ولقد ظل فوران الثورة الوطنية الاجتماعية يزيد من رقعته ليشمل كل خريطة العالم العربى.

كما أن فيلم الفلاح الفصيح ينتسب ثانيا إلى أكثر الفترات إيلاما ومرارة فجرح الهزيمة فى الخامس من يونيو مازال غائرا فى ذاكرة الشعب. ومد الثورة ينحسر فى مواجهة قوى الاستعمار - الذى أخذ يكيل ضرباته الساحقة للمشروع الحضارى العربى. هذا ما كان من أمر العامل الخارجى - ممثلا فى الاستعمار والصهيونية - ولكن ضربات العامل الداخلى كانت أشد مرارة وأسوأ أثرا على النفس وإيلاما للروح. غير أن إصرار رجل الشارع على مواجهة التحدى للعبور وتجاوز أزمنة النكسة، وكذلك صلابة الناس وتماسكهم، كان أقوى من كل العوامل داخلية كانت أو

---

(١) صلاح فضل (د)، "منهج الواقعية فى الابداع الفنى"، مصدر سابق، ص (١٦٣) وما بعدها.
(٢) لوسيان جولدمان، مصدر سابق، الفصل الرابع من كتاب "البنيوية التكوينية".
(٣) تراجع أراء لوكاتش فى (نظرية الرواية) وكذا (الرواية التاريخية).
* لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية يمكن الرجوع إلى Beja,. M . "Film & Literatere", 1979.

خارجية. فهذه الصلابة رغم الانكسار العسكرى، وعدم فقدان اليقين فى عدالة القضية رغم انحسار المد، كل ذلك انعش الحلم وداعب الأمل فى كل النفوس.

وعن هذه الصلابة، وعن ذلك الأمل الذى يرقى إلى مرتبة اليقين كان (شادى عبد السلام) يود أن يقول كلمته مساهما فيما يدور من حوله من أحداث الواقع التاريخى والاجتماعى. وليس هذا الرأى الذى أوردناه من قبيل الحشو الانشائى أو الصيغ البلاغية ولا هو العسف فى إصدار الاحكام أو العجلة فى إقرارها. فبعد قليل عندما نناقش جملة الدوال التى لعبت دور المنتج لجملة النص سوف يتبين لنا مدى صدق ما طرحناه فى الفقرة السابقة - ورغم أننا لا نحاول أن نصوغ تقييما أو حتى تقويما نستقيه من القيمة أو الموضوع الخاص بنص الفيلم. فنحن لا نملك سلطانا على النص، كما أننا نرفض الأحكام القبلية والمعدة سلفا.

والحديث عن قضية الواقع الاجتماعى والتاريخى يجرنا إلى فكرة المؤلف ورؤيته للعالم كمنتج للنص من خلال التعبير عنها.

ونستعير كلمات (شلير ماخر) فى تعريفه للنص ومبدعه "هناك جانبان فى النص، جانب ذاتى يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى فى استخدامه الخاص للغة، وجانب موضوعى يشير إلى اللغة وهو المشترك الذى يجعل عملية الفهم ممكنة"(١).

ولكى يتاح لنا الحديث عن رؤية (شادى عبد السلام) للعالم من خلال إبداعه فى فيلم (الفلاح الفصيح)، لابد من البحث عن مسلك أو طريق يدخل بنا إلى عالم النص الفيلمى. ولعل أفضل تلك المداخل هى العيش مرة أخرى فى الموضوع(٢) .

كما يدعوا إلى ذلك (ديلثى) فى طريقته للتفسير والتأويل، بضرورة العيش مرة أخرى فى الأحداث الاجتماعية أو ما يطلق عليه (Reliving) وهكذا نجد أنفسنا مطالبين بمد البصر أبعد بكثير من نص الفيلم لكى نصل إلى حقب تاريخة أسبق فى زمانها من لحظة تخلق الفيلم وانتاجه فى عقل شادى.

جيولوجيا النص / التناص :

ونعنى به الامتداد الزمنى عبر الحقب التاريخية المسرفة فى البعد فى قلب التاريخ والضاربة فى عمقه حتى نصل إلى ما نطلق عليه - الآن تجاوزا - (النص

---

(١) نصر ابو زيد (د)، "الهرمينوطيقا"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، فصول، عدد (٣)، ابريل، ١٩٨١.

(٢) ديلثى ويلهلهم فى نصر أبو زيد، نفس المصدر السابق.

الأول) أو (النص المصدرى) ونعنى به البردية الهيروغليفية التى حفظت لنا سطورها حكاية "الفلاح الفصيح"، فى نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد فى عهد الملك (نيكأورع) أحد ملوك العهد الإهناسى، والذى امتد من خلال حكم الاسرتين التاسعة والعاشرة من (سنة ٢٢٦٢ – ٢١٣٢). وسوف يجد القارىء ما يتطلع إليه من معلومات مدققة حول النسخ الأربعة التى يتألف منها متن القصة – فى الدراسات الأثرية التى اضطلع بها المتخصصون فى هذا الشأن* – مساهمة منهم فى تقريب وترجمة النص القديم. وعليه فإننا لن نتعرض لهذه القضية إلا فيما يخص التحفظ الذى أوردناه منذ قليل والرأى الذى نطمئن إليه ويلزمنا أن ننوه عنه صراحة بأنه لا يجوز لنا الاعتقاد بأن فيلم (شادى عبد السلام) الروائى القصير – موضوع هذه الدراسة تقف به رابطة النسب أو صلة الرحم إلى النص الأدبى المخطوط فى بردية (بتلر) أو برديات برلين الثلاثة الأخرى.

ونبرهن على ذلك بالأسباب التالية:

١- أسباب تاريخية وأجتماعية.

٢- أسباب دينية.

٣- أسباب نقدية.

ولكن قبل أن نعرض لهذه الأسباب الثلاثة ونفرد لها السطور لمناقشتها فإنه يتوجب علينا أن نشير إلى قضية أساسية صارت من بديهيات النقد الحديث. ولا يجوز لنا تجاهلها أو نسيانها إلا وهى قضية التناص (Inter Textuality) التى يعرفها (رولان بارت) بأنها تفاعل النصوص وتداخلها حيث تتشابك وتتلاحم لتصنع وشائج قربى وقنوات اتصال عبر عصور وأجيال مختلفة. ويعود (بارت) ليقول بأن العبارة التى تنتج معنى ممكنا لا تلغى غيره من المعانى التى تصله بنصوص أخرى مغايرة(١) أو فى عبارة أكثر وضوحا هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة(٢).

---

* أعتمدت الدراسة على نصوص كل من احمد فخرى (د)، "مصر الفرعونية"، هنرى برستيد "فجر الضمير"، فلندرز بترى "الحياة الاجتماعية" سليم حسن (د)، "الأدب المصرى القديم"، أ. مجدى عبد الرحمن والذى قدم ترجمة مباشرة عن اللغة الهيروغليفية (الباحث).

(١) Roland Barthes, "Mythologies", London:، Paladin, 1987.

(٢) Julia Kristeva, "Deiser On Language", O.P. Cit. N.Y., 1980.

ومن ثم لا يمكن أن نسلم بوجود نصوص فنية قائمة بذاتها، أو ذات بنيــة مكتفيـة بنفسها. كما وأن النقد الحديث قد أسقط تماما قانون السياق المنغلق للنص يوم أن دك أسوار التحصينات التى تحمى قدسية النص المصدرى أو النصوص التابعة.

وعند هذه النقطة فلابد لنا من وقفه متمهلة أمام النص الروائـى/ الأدبـى للبرديـة المعروفة باسم (الفلاح الفصيح) حتى نتمكن من الوقوف علـى جوهر مطلبنـا فيمـا يتعلق بجيولوجيا النص وخطوط الاتصال الزمنى عبر حقـب التـاريخ السـابق لحكـم ملوك العصر الإهناسى (الاسرتان التاسعة والعاشرة).

الواقع التاريخى والاجتماعى.

لقد انتهى العصر الذهبى للملوك العظام من بنــاة الأهرام بنهايـة الأسرةالخامسـة ووفاة الملك (أوناس) آخر ملوك هذه الأسرة. ثم حكم مصر ملـوك الأسـرة السادسـة وكان الضعف قد بدأ ينتشر فى جسد الدولـة متمثـلا فـى زيـادة نفوذ حكـام الأقـاليم وتراخى قبضة السلطات المركزية. وفي تلك الآونه كما يقول (أحمد فخرى) أصـاب المشروعات العامة الفشل وتضاعفت أعباء الفلاح واثقل كاهله بـالضرائب وكـثرت المظالم وأصبح كل موظـف لا هـم لـه إلا أن يـثرى ويجمـع الأمـوال فيمـا يوصـف بحالة سعار عام لسلب أموال الفلاحين. ويقع الشعب بيـن شـقى الرحـى؛ الموظفـون المرتشون والأثرياء الجشعين ولم يكن هناك مفر من ثورة عارمة تقتلع كل عوامـل الفساد والرشوة وتنتقم من كل من ظلم الشعب من موظفى الحكومة أو الأغنياء[١] .

بل لقد امتدت يدالثورة العنيفة تنزل الملوك من فوق عروشها وتقتلع الحكـام مـن داخل قصورهم ويمتد طوفـإن الثـورة إلـى موقـع الآلهـة[٢] أنفسـهم الذيـن لـم تـردع تعـاليمهم قسـوة الحكـام الظلمـة ولا عسـف الملـوك المتكبرين ولا غلظـة الموظفيـن المرتشين أو رجال الإدارة وأصحاب المناصب الذين لم يكن لهم من هم سوى جمـع المال والثروات حتى ولو بطرق غير شرعية وعلى حساب الشعب.

---

(١) أحمد فخرى (د)، "مصـر الفرعونيـة"، القـاهرة: مكتبـة مصـر، ط١، د.ت، طـ٥، ١٩٨١ ص (١٥٩ - ١٦١).

(٢) نفس المصدر السابق، ص (١٦١) وما قبلها.

الأسباب الدينية:

لقد كان لضعف الدولة المركزية وفساد جهاز الإدارة وانتشار الرشوة وجشع الأغنياء منذ بداية حكم الأسرة الخامسة أحد العوامل الهامة لظهور ديانة جديدة ذات طابع شعبي وملامح إنسانية تميزت بحقوق متساوية لكافة أفراد الشعب ولم تفرق بين طبقة الحكام والشعب المحكوم كانت تلك هي عبادة أوزيريس (١) والتي كانت تتسلل في دأب وبطء منذ عصور ما قبل الأسرات حتى انتهى بها المطاف إلى أن تنازع الديانة الشمسية سطوتها على قلوب المصريين وحتى تأخذ مكانها كديانة معترف بها في عهد أوناس مع نهاية الأسرة الخامسة ولعل دخول هذه الديانة إلى ساحة الاعتقاد الرسمي هو أحد مطالب الثورة الشعبية الاجتماعيه أو الماجناكارتا المصرية.

الماجناكارتا وثورة المظلومين

لقد إنهارت أركان وركائز النظام المصري القديم والذي استمد شرعيته من طقوس وأحكام الديانة المصرية القديمة والتي كانت تؤكد أن كل فرد في الدنيا سوف يشغل في العالم الآخر نفس وظيفته في العالم الدنيوي(٢) والتي كانت تعني استمرار تكريس الفوراق الاجتماعية وكان من نتيجة الثورة الإجتماعية الشاملة أن خرجت إلى الواقع المصري جملة حقائق صارت هي الناموس الذي يحكم علاقة المصريين جميعا فيما بينهم ثم علاقتهم جميعا أيضا بالسماء ونجمل هذه الحقائق على النحو التالي :

١- سقوط فكرة الملك الآله الذي يجلس على العرش بتفويض ورعاية السماء .

٢- انتهاء فكرة الدولة المرتكزة على الدين وتخلت الحكومة نهائيا عن نظام ما يسمى بالدين الرسمي للدولة (٣) .

٣- قيام علاقة أخلاقية بين الإله الجالس في السماء وفكرة العدل التي يجب أن تسود على الأرض .

---

(١) شفيق غربال وسليم حسن، وآخرون، "تاريخ الحضارة المصرية"، القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د.ت.

(٢) أحمد فخري، (د)، "مصر الفرعونية"، مصدر سابق، ص (١٤٢). وما بعدها.

(٣) شفيق غربال وسليم حسن وآخرون، مصدر سابق، ص (٢٤١).



موكب الحاكم رنزى

٤- امتزاج فكرة العدل بصورة كاملة حتى على المستوى الدينى للدرجة التى صارت متوحدة بالآلهة (ماعت) ابنة (رع) وهذا " لم يحدث بالطبع صدفة أو عبثًا"(١)

٥- لم تعد أبواب الجنة موصدة فى وجوه أبناء الشعب البسطاء فلقد صارت تتسع للملوك والأمراء وكذا البسطاء من الناس .

٦- تغيرت نبرة الخطاب الملكى فلم يعد يوصف الملك بأنه الجالس على عرش أبيه السماوى ...إلخ بل ظهرت نبرة التواضع والخضوع وصار الملك نفسه يعبر عن ضعفة البشرى ووخوفه من يوم الحساب وظهرت فى النقوش الجدارية عبارات جديدة وغريبة على قاموس الديانة المصرية القديمة مثل أن الملك يرجو مرضاة الآلهة وأنه" سوف يتعرض لمحاكمة عادلة وأن السعادة لم تعد فى تقديم القرابين وتشييد المقابر الفاخرة والكبيرة ولكن فى فعل الخيرات " (٢) بين البشر من أبناء الشعب فى حياته الدنيوية .

٧- كذلك ظهرت إلى الوجود تعبيرات ومصطلحات لاهوتية لم تكن مألوفة أعلت من شأن الإنسان وقيمته بحسب أعماله (٣) الطيبة فى الدنيا.

٨- الاعتراف الكامل بالدين الشعبى ودخول (أوزوريس) رسميا إلى التاسوع الإلهى . وكل هذه المكاسب لم تتحقق بسهولة أو (ودون شغب أو عنف أو رد فعل) (٤) بل كانت نتيجة لمعاناة المصريين من مظالم أو كما يقول أحمد فخرى الذى ننقل عنه حرفيا " باختصار لقد تحرك الفلاح الصابر المطيع أخيرا بعد أن وجد الظلم قد أزداد وطفح الكيل وأن الأغنياء قد سلبوه كل شيء فلم يجد أمامه طريقا غير الثورة على تلك الأوضاع والانتقام لنفسة ممن كانوا عليه سوط عذاب " (٥)

وكان من الطبيعى أن يمتد أثر تلك الثورة الشاملة إلى كل جوانب الحياة فى مصر ..... ومن الطبيعى أيضا أن ينفعل الفنان بالآراء التى بدأت تسود عصره

---

(١) سليم حسن وشفيق غربال وآخرون، ص (٢٢٨ - ٢٢٩) .

(٢) Budge. E. A. Wallis, "Book Of The Dead", London: Henley, 1977, P. P. (355 -378).

(٣) احمد فخرى، مصدر سابق، ص (١٤٢) وما بعدها .

(٤) سليم حسن وشفيق غربال وآخرون ص (٢٢١).

(٥) احمد فخرى، (د)، " مصر الفرعونية "، ص (٥٩) وما بعدها .

ويكتسب الفنان المصرى حرية أكثر فى التعبير . ففى مجال الفن التشكيلى تظهر لوحات جدارية تصور البشر فى أوضاع أكثر جرأة وحرية وينعكس ذلك أيضا على خطوط الموضة فى شكل ونوعية الثياب . ويظهر لأول مرة تمثال للفرعون المصرى (بيبى) الأول عاريا ووهو طفل ثم وهو فى سن الرضاعة جالسا على حجر أمه وجاثيا كذلك على ركبتيه (١).

وهو ما لم يكن مألوفا من قبل فى تصوير الملوك ولم يجرؤ الفنان المصرى على تصويره قبل ذلك . فالملك لم يعد الإله المقدس بل أصبح البشر الملك . وابتعد الفنان عن تجميل الواقع وتميزت أعمالهم بمسحة واقعية، وظهرت نزعة جديدة فى تصوير الحياة الريفية لأفراد من عامة الشعب أثناء نشاطهم اليومى البسيط (٢) ثم يركن المصريون إلى الهدوء بعد أن نصبوا زعمائهم مقاليد الأمور لكن هل نصحه زعماؤه فعلا ؟

هذا هو السؤال الذى يطرحه (أحمد فخرى) غير أن الأحوال تستمر كما كانت طول فترة حكم الأسرتين السابعة والثامنة . ويجلس على العرش ملك ظالم جبار لاقى الشعب على يديه كل أنواع العنف والشدة أكثر مما أصابهم على يدى من سبقه وانتهت حياة ذلك الطاغية نهاية عنيفة (٣) كما تذكر كتب التاريخ.

ووسط هذة الظروف القاسية والمضطربة يساهم فن الأدب نثرا وراوية فى صورة إسهام إيجابى فى إصلاح أحوال الحكم وتبدع قرائح الفنان المصرى أعمالا فى صورة نصوص أدبية تحمل طابع الوصايا والحكم مثل ووصايا (إيبور) والموجودة فى(ليدن) بهولندا والتى ترجمها (جاردنر) وعلق عليها (برستد) ثم بردية نفرتى أو(نفرروهو) والبردية الأولى تدور فى قالب قصصى حول رجل حكيم استطاع أن يتسلل إلى القصر الملكى مثلما يحدث فى قصص حيل الشطار فى العصر المملوكى ويطلب منه الجالس على العرش العمل على إنقاذ البلاد بعد أن يحكى له المظالم التى يرزح تحتها الشعب . ثم يظهر أول ما نعتقد يقينا أنه أول كتاب فى فن السياسة وأصول الحكم وهى البردية المعروفة باسم وصية الملك (أختوى) الرابع إلى أبنة (مريكارع) . وهنا يمكننا أن نلمح خطوط التوازى

---

(١) سليم حسن وشفيق غربال، مصدر سابق .
(٢) المصدر السابق نفسه، ص (٣٣٧- ٣٣٨).
(٣) احمد فخرى (د)، مصدر سابق ، ص (١٦٧).

والتقاطع بل والتشابه بين نص تلك البردية اللاحقة لها . تاريخا - ونعنى بها - بردية الفلاح الفصيح ونستطيع أن نبزز كذلك أهم تلك الملامح على النحو التالى .

١- نصائح عامة للألتزام بنزاهة الحكم والأخذ بأسباب العلم والقراءة والألمام بشئون الشعب والاهتمام بقضاياه.

٢- تحذيرات إلى الامراء والحكام من مغبة السير فى طريق الشر مثل الكذب والطمع وأكل أموال الناس وممارسة الظلم وأكل أموال اليتامى.

٣- التركيز بشكل جلى على إقامة الحكم فوق أساس من العدل . وتشغل فكرة العدل الحيز الأكبر من سطور البردية وتضرب الأمثلة حول تجنب الظلم وعدم التميز بين الناس غنى / فقير . وضرورة السعى الدائم لمقاومة الظلم والفساد .

٤- وتصل سطور البردية إلى نهايتها غير المتوقعة حيث يحذر الوالد (الملك) ابنه من مصير كل ظالم حيث يضرب الملك المثال بنفسه قائلا إن القدماء قد تنبأوا بأن جيلا من النا س سوف يظلم جيلا آخر وأن مصر ستحارب حتى فى الجبانات أما آخر سطر من البردية فهو يقف مثالا فريدا على نوعية تلك الوصايا حيث يقول الملك (أختوى) إلى إبنة (مريكاع) .

" لقد فعلت ذلك وأصابنى ما يصيب من يعصى أمر الله " فماذا كانت فعلة ذلك الملك الظالم ؟ وما هو المصير المجهول الذى آل إليه بظلمه ؟

وما هو العقاب الذى أنزله الله بذلك الملك ؟ هذا ما لا تحدثنا عنه سطور تلك الوصية ؟

وإذا كانت جذور بردية الفلاح الفصيح تمتد إلى نفس الحقل الذى أنبت بردية وصايا (بتاح حتب) والذى كان أول من عرف الكلام والفصاحة بأنهما صناعة ووصف المتحدث البارع الحديث بأنه محترف ولذلك فليس عجيب أن تكون سطور بردية (مريكارع) تبدأ بطلب العلم ومواصلة القراءة وبنصيحة واضحة ومحددة إلى الأبن "كن ممن يحسنون صناعة الكلام لتكون قوى البأس شديد الحجة، لأن قوة الإنسان فى لسانه والكلام أعظم بأسا من كل الحروب"(١).

---

(١) هنرى برسيتد، "فجر الضمير"، القاهرة : مكتبة مصر، الالف كتاب، عدد (١٠٨)، د.ت.

١- المستوى الأيديولوجي والقيمي :

بفحص النص الأدبى لبردية (فلاح أهناسيا الفصيح) أو شكاوى الفلاح الفصيح، ثم النص السينمائى كما وصفة الأستاذ مجدى عبد الرحمن من (المافيولا) مباشرة، وأخيرا المشاهدات المتكررة والعديدة للشريطين السينمائى والفيديو. كل ذلك أسهم فى أن نضع أيدينا على مانطلق عليه المستوى الأيديولوجى . وإذا اردنا الحديث حول المستوى الايديولوجى لمنظور الرؤية فى تشكيل جماليات العمل الفنى (شكاوى الفلاح) فمعنى ذلك أننا سوف نتحدث عن نظام القيم الذى بمقتضاه يتم صياغة البنية العميقة أوالمستوى الخفى كما يعرض على الشاشة العرض، أو يكشف عنه خلال المشاهد فيما نطلق عليه المستوى المباشر أو مستوى السطح .

إن النص الفيلمى لشكوى الفلاح الفصيح فى التحليل الأخير يمكن تصويره فى شكل مختزل بأنه جملة الصراع الذى يتعرض له مواطن بسيط من عامة الشعب فى مواجهة جهاز الإدارة ثم إصرار ذلك على المواطن على مواصلة البحث عن حقه بشتى الطرق والحصول عليه - ثم هو أيضا علاقة الدولة بالمواطن من خلال ثنائية الاتصال والانفصال . ولكن طرح هذه النتيجة فى شكلها المبسط هكذا، يستلزم منا كشف آليات الصياغة السردية وشكل وتنظيم (القص) وكيفية مساهمة ذلك فى بناء المنظور الذى من خلاله نتعرف على وقائع فيلم " الفلاح الفصيح" .

وكما لا توجد رواية من غير وجود راو يحكيها، فإن موقع ذك الراوى هو الذى يحدد لنا زاوية الرؤية التى نطل منها على العمل الفنى. وأخيرا فإن قرب أو بعد الراوى واختلافه أو اتفاقه مع بقية أضلاع المربع (المؤلف / المخرج والشخصيات، المشاهد، الراوى) يؤكد قدرتنا على الفهم أو التعاطف أو المشاركة أو حتى مجرد جرعة الشغف الضرورية لمواصلة المتابعة (١) أو الانفصال عن وقائع الحدث . كما أن نشاط وتفاعل الشخصيات هو على نفس القدر من الأهمية . ولقد استخدم (شادى) عددا من الوسائل الفنية وإمكانيات القص التى أتاحت له بناءا روائيا مميزا، رغم انتساب فيلمه إلى نص أدبى معروف . ذلك أن (شادى عبد السلام) الذى لا يخفى عشقه ابدا لذلك النص، إلا إنه استطاع أن لا يقع أسيرا فى قبضته. وهذه الاستقلالية التى امتلكها (شادى) جعلته يميز ما بين العشق والضياع

---

(١) W .C. Booth, O.p. Cit . P. (158).
and
Moris Beja, O.P. Cit .

بوصفه عاملا إيجابيا وبين الضياع بلا هدف آلما أو لوعة في سبيل ذلك العشق فهو يقدم فيلمه من خلال إدراكية خاصة للمادة القصصية، منطلقا من زاوية رؤية تميز وتفرز ما نعده بصدق بناء فنيا يخرج به عن شبهة ترجمة النص الأدبي ترجمة حرفية أو تكوين صياغة فيلمية موازية.

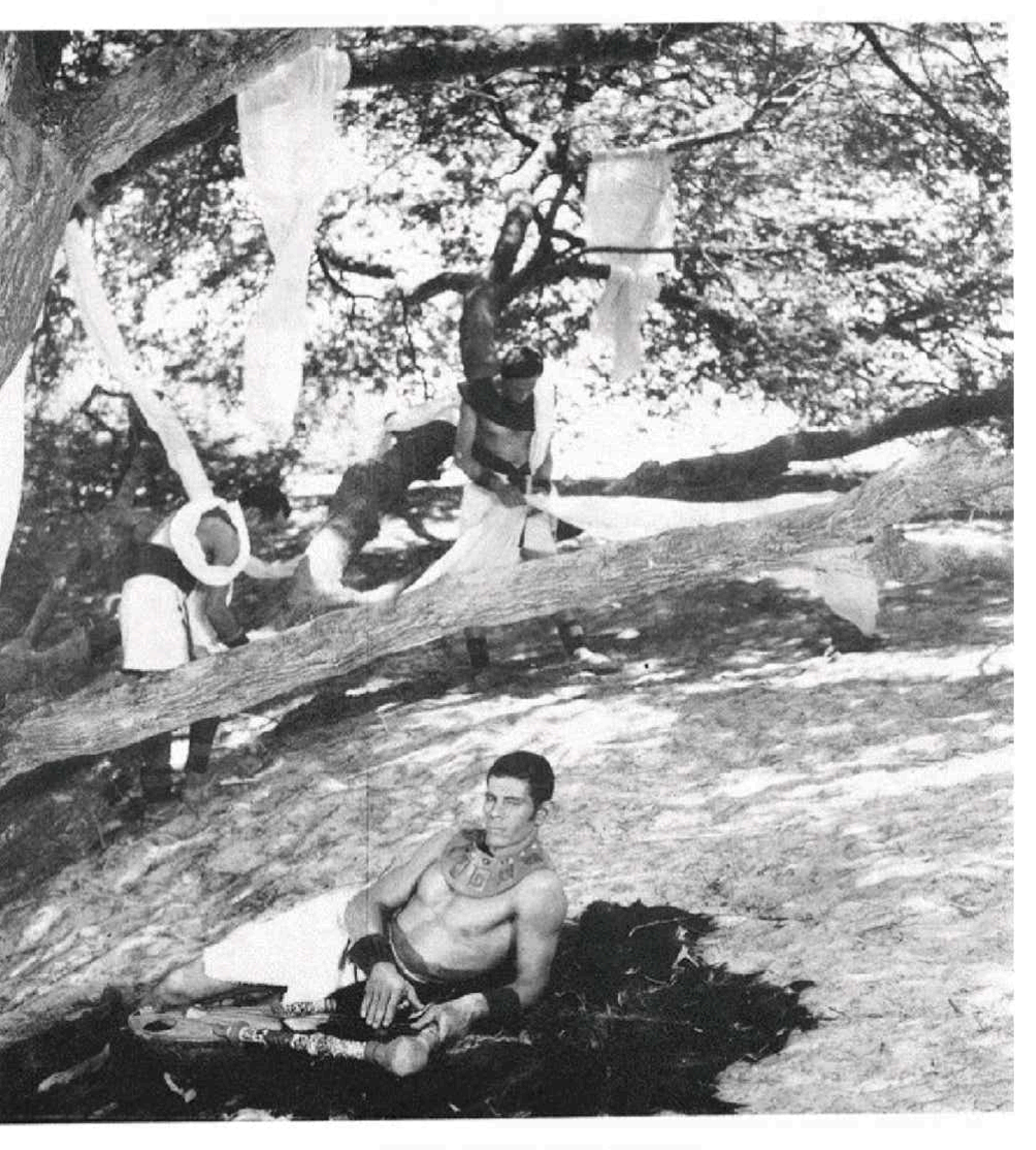
وتتعدد وسائل (شادى) الفنية في القص من وسيلة الراوى، إلى المراقب أو التدخل المباشر منه بوصفه مؤلفا . والراوى عند (شادى) مستتر في معظم الأوقات، قليل التدخل وهو يقف على مسافة محسوبة من الشخصية وكذلك من المتفرج، وهو في أقل القليل يظهر واضحا في لمحة خاطفة . ولكن الراوى يظل مصاحبا للشخصية - أو بتعبير أدق - ما تطلق عليه الناقدة فرانسواز جون (الرؤية مع) أو " الواقعية الفينومينولوجية" حيث العالم التخييلي المتمثل في هذا النوع من القصص هو عالم مرتبط بشخص ما، ومكان ما " [1] ويتبنى الراوى منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ما تلاحظه .

غير أن (شادى) يطلع الراوى في بعض الأحيان على جوانب خفية من الأحداث وهو في هذه الحال' يميزه بمعرفة أكبر عن سلوك باقى الشخصيات أو بعضها على الأقل (انظر لقطة ٦ من النص الفيلمى) وهى اللقطة التى يظهر فيها جرف رملى يعلوه بعض العشب ثم تتحرك الكاميرا لكى نرى شجرة الشوك (السنط) التى يجلس تحتها (تحوت نخت) وبالطبع فإن الفلاح وقافلته كنا قد تركناهم عند اللقطة السابقة (لقطة ٥) يصعدون التل ثم تتوقف القافلة أمام غابة النخيل . وهذا يعنى أن الفلاح لم يكن قد شاهد بنفسه أو اكتشف بعد موقع (تحوت نخت) . حتى يتسير له - آنذاك - أن يطلعنا من وجهة نظره على مكان (تحوت نخت) . وهذا المثال الذى نسوقه من النص هو مجرد نموذج لظهور صوت المؤلف شخصيا وتدخله المباشر في السياق من خلال تعليق الراوى. لكن أوضح الأمثلة التى يعلن فيها شادى عبد السلام عن وجوده بصفته مؤلفا - دون مواربة - تتمثل في لقطة رقم (٢) من العناوين والتى كانت قد سجلت عام ١٩٧٢ بعد فوز الفيلم بثلاثة جوائز.

ويبلغ طول هذه اللقطة (٦و٣ مترا) وتصور لوحة جدارية من النقش البارز لفلاح مصرى يسير خلف حميره وهى اللوحة المعروفة باسم (الذهاب إلى الحقل) .

---

[1] سيزا قاسم (د)، مصدر سابق، ص (١٣٣).



نحوت نخت (ينتظر فريسته تحت شجرة السنط)

وهذا الفلاح الذى نراه فوق اللوحة هو دال ومدلول فى آن واحد، فاللوحة دالة على الفلاح صاحب الفضل فى نشأة الحضارة حول ضفتى نهر النيل فسواعده هى التى شيدت صرح الامبراطورية ونشاطه العقلى أبداع الأساطير والأديان والفن ونظام الحكم - ثم أن ذلك التراث الحضارى يمتد من داخل تلك اللوحة الجدارية مشيرا إلى فلاحنا الفصيح وأى فلاح اخر سواء فيما مضى أو فى الوقت الراهن.

فاللوحة الجدارية هى تثبيت للحظة دائمة وبعث لماض مستمر فى عمق الحاضر أو ما يطلق عليه الفلاسفة " الآن الدائم "(١).

(ولكن شادى يعود مرة أخرى عقب ذلك التدخل المباشر إلى منهج صياغته الخاص فى السرد (الراوى المساوى أو المصاحب للشخصية) حيث يمزج بين لقطات الوصف والسرد . ويتفادى (شادى) الحوار أو السرد الكلامى حتى لقطة رقم (١٤) رغم أن شريط الفيلم كله لا يزيد عن (٤٠) لقطة فقط وهو الأمر الذى نعده نجاحا فنيا من المؤلف فى صياغة بناء درامى جيد لا يلتبس على الفهم بالرغم من الصياغات الجمالية والدلالية عالية المستوى مع القدرات اللغوية والبلاغية الرفيعة - وسوف لا نلتمس لهذه النقطة أسبابا وبراهين مفصلة، لضيق المساحة أولا،، ثم لأن التدليل على تلك النقطة ثانيا سوف يخرج بنا إلى نطاق آخر من البحث هو ما يطلق عليه (بازولينى) القصيد السينمائى (٢) أو السينما الشعرية وهو أمر لم نرسمه لأنفسنا داخل خطة وحدود هذه الدراسة وإن كنا على وعد أن نقدمها فى غير هذا البحث وسوف نكتفى الآن فقط بمناقشة العناصر الإرشارية داخل حدود لقطة واحدة فقط - تلك التى سبق لنا الحديث عنها - وهى لقطة رقم (٦) وهى التى تبدأ من ظهور المنحدر الرملى الذى كانت تخفيه بعض النباتات - حيث كان الفلاح فى نهاية اللقطة (٥) (راجع النص الفيلمى) قد أخذ هو أيضا فى النزول عبر ذلك المنحدر الذى كانت تخفيه بعض الأعشاب مثل شرك خادع يؤدى إلى مكان (تحوت نخت) والذى يستلقى مثل وحش متحفز للقنص أوحية رقطاء تختبئ فى ظل شجرة الشوك المعروفة فى الريف باسم شجرة السنط ولا تجد

---

(١) عبد الرحمن بدوى (د)، " الزمان الوجودى "، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥.

(٢) Chrisitan Metz, "Essais Sur La Signification Au Cinema" Editions, Klincksieck 1991.
and
Bill Nichols, "Movies & Methods", O.P. Cit.



أحمد مرعى فى طريقه لبيع محصوله

الدراسة نفسها فى حاجة لمزيد من التفسير حول جماليات هذه اللقطة فهى شارحة لنفسها فى أيسر الطرق وأكثرها بلاغة من عناصر التشبية والمجاز .

ولأن شادى مشغول بالدرجة الأولى بجوهر رسالة النص الأدبى وليس بحرفية الكلمات كما وردت فى البردية القديمة، إلا أن ذلك جعله يتغاضى عن صوت (تحوت نخت) كما ورد فى النص الأدبى حيث كان (تحوت) يتمنى أن تكون له وسيلة سحرية يستطيع من خلالها أن يسرق متاع وثروة الفلاح (خون أنوب) كما فى (النص الأولى) إن وجود هذه الجملة على قصرها كانت تكشف عن ثراء وتعدد الأصوات داخل النص الأدبى كاشفة عن رؤية المؤلف للعالم [١] لكن شادى يتحوط لذلك من خلال إبراز بناء سردى للنص الفيلمى فى اللقطات (٩،٨) ثم فى اللقطة (١٢،١١) وهى لقطات تعتمد على الحركة الإيمائية دون الحوار لتوضيح الحيلة الخبيثة التى أوقع بها (تحوت) الفلاح (خون أنوب) فى قبضتة .

ويحترم (شادى عبد السلام) إلى حد كبير نظام الصياغة الأدبية فى سرد الشكايات التى كان يرفعها الفلاح الفصيح إلى (رنزى بن مرو) حاكم المقاطعة . وتتراوح الصيغة البنائية لمقاطع الشكوى من خمسة مقاطع إلى (٨) ثمانية مصنفة موضوعيا . وكل الشكاوى تبدا بصيغة الأحترام الذى ربما يصل إلى حدود المبالغة مثل " يا أعظم العظماء " و " ياحاكما على كل شىء" لقطة (١٧) ثم تعديد لأوصاف الحاكم العادل مثل يا " مزهق الباطل ومثبت الحق أخو المنبوذ وزوج الأرملة " [٢] لقطة (١٩) ثم تأتى فقرة الترغيب فى إقامة العدل من خلال إبراز حسن الجزاء الذى يناله الحاكم فى مقابله أحكامه العادلة " لن تبطىء سفينتك ولن تكسر مرساك، وتحيط بك الطيور المسمنة ويأتى إليك السمك متواثبا " لقطة (١٩).

وقد تتمادى الشكاوى فى وصف سلوك الحاكم العادل فهو الذى يحيى الأرض القاحلة وهو النيل الذى يجعل الأرض خضراء [٣] لقطة (٢٤) وكل الشكاوى فيما عدا الشكوى رقم (١) تلوح بعذاب يوم القيامة انظر إلى اقتراب الأبدية [٤] لقطة (٢٤) لا تثق فى الغد قبل أن يأتى (٣) إن زارع الشر يروى حقله بالإثم حتى تنبت

---

(١) ب. م. باختين، الرؤية الابداعية عند دوستيفسكى"، بغداد : وزارة الثقافة ١٩٨٦.
(٢) النص الادبى، شكوى رقم (١) .
(٣) النص الأدبى، شكوى، رقم(٣).
(٤) النص الأدبى، شكوى، رقم(٣).
(٥) النص الأدبى، شكوى، رقم(٣).



تحوت نخت يعترض طريق الفلاح الفصيح

أرضه زورا (١) لقطة (٣١) ويشيع بين فقرات الشكاوى نبرة التهكم المرير على فساد الموظفين بل على فساد الحاكم ذاته (ليس هناك رجل صامت أنطقته ولا جاهل جعلته يعرف (٢)، لقطة (٣٣) لقد عينت فى منصبك لكى تسمع الشكاوى إلخ لقطة (٢٩) وهو يبرز هجومه على تصرفات الظالمين لقد أصبحت أنت الطوفان لقطة (٣٠) وأصبحت زعيم المعتديين لقطة (٣٠) . وبالطبع فإن النص الأدبى يحوى الكثير من الأمثلة الصارخة فى التندر على ظلم وجشع سلطات الإدارة ووصفه صراحة بأن الاحكام جائرة والموظفين يقترفون الإثم "

وتبلغ تلك النبرة فى الهجوم على شريعة الظلم عندما يقول الفلاح فى النص الأدبى للشكوى مخاطبا الوالى "أنت متخم بخبزك، منتشيا بحقك ثم يوجه إليه السؤال الاستنكارى و "يتساءل الناس ما الذى حدث له ؟ "

أى بعد كل هذا الفساد ولا يعرف الناس ما هى المصيبة التى حلت بهم عندما يكون الحاكم فى شراسة التمساح ويغيب الأمان عن كل البلاد ولا تسمع الشكوى لأن الحاكم أصبح أعمى لا يرى، أصم لا يسمع، لاهيا عما يروى له" حتى يصفه فى النهاية يقول " أنت مثل قرية بدون عمدة، وسفينة بلا قبطان، أنك حاكم مرتشى"(٣) .

٣- مستوى الصياغات اللغوية:

يحدد (بوريس أوسبنسكى) الخصائص اللغوية والعناصر الأسلوبية التى تفيد فى اظهار مفهوم وجهة النظر من خلاك وظيفتين هما :

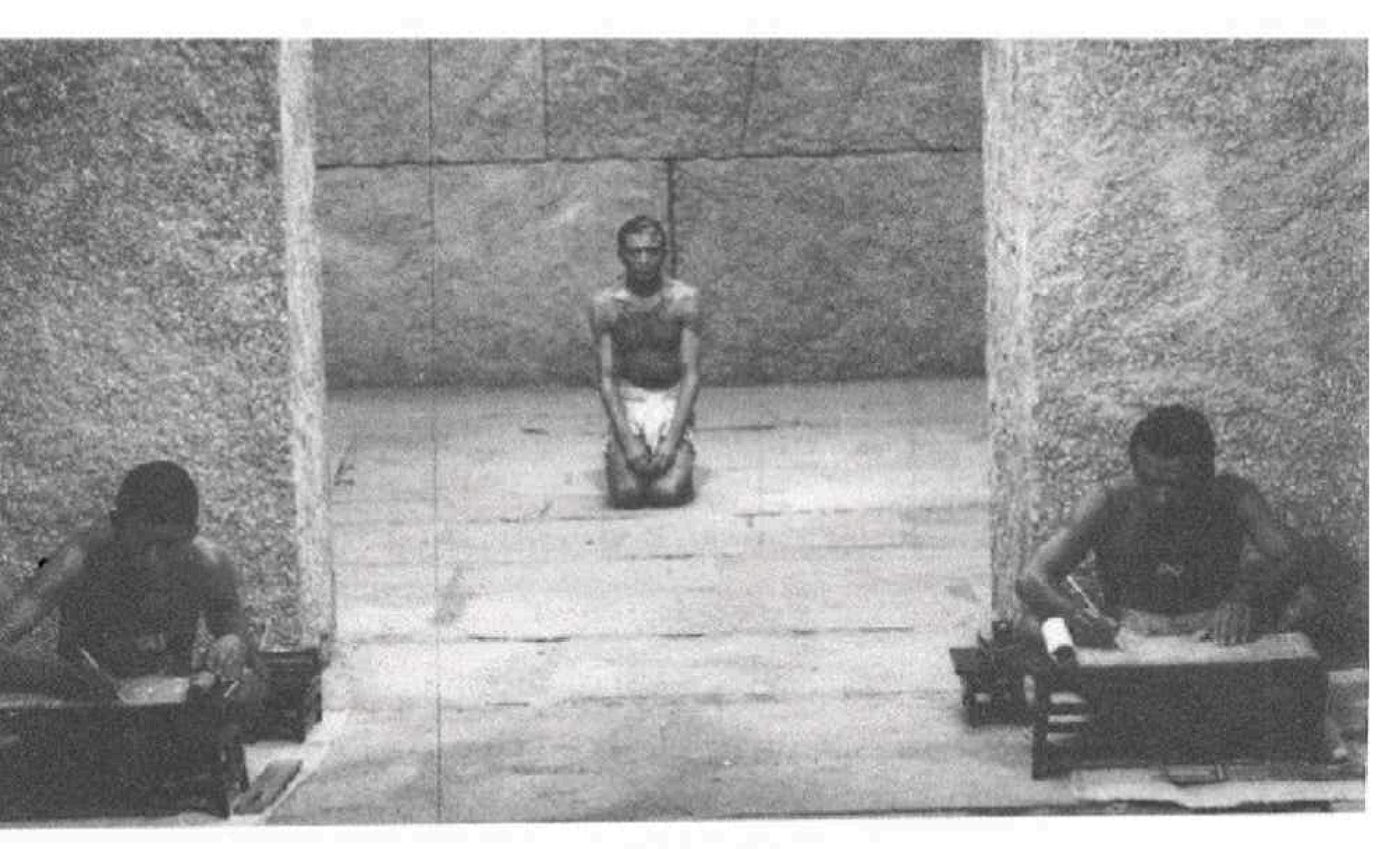
أ - تحديد واضح لملامح الشخصية وأسلوب خطابها الذى يكشف بدوره عن رؤيتها للعالم أو (رؤية المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبى للخطاب الروائى .

ب - كشف انحيازات المؤلف لبعض الشخصيات من خلال استخدامها لعناصر لغوية محددة (مقاطع أو صيغ أو مفردات أسلوبية) فتصبح علامة عليها.

وتقتضى الأمانة العلمية أن نقرر بداية أننا نتعامل غالبا مع نصوص من الدرجة الثانية أو الثالثة وأحيانا قليلة مع نصوص من الدرجة الرابعة (النص الأدبى) فكل ما بين أيدينا هى ترجمات عن الهيروغليفية خلال لغات وسيطة، بعضها، أو القليل

---

(١) النص الأدبى، شكوى، رقم (٦).
(٢) النص الأدبى، شكوى، رقم (٧)
(٣) النص الادبى، شكوى، رقم (٣).



شكوى أخرى للفلاح الفصيح

منها يكون مباشرة إلى العربية (نص مجدى عبد الرحمن) والبعض منها عبر لغة أوربية أو أكثر . وهكذا يمكننا القول بأن العناصر اللغوية الأصيلة والخصائص الأسلوبية تفقد معظم تحديداتها ويقل بريقها من خلال مشكلات الترجمة والأمر معقود على الخبراء والمتخصصين فى مجال اللغة المصرية القديمة لكى يقدموا لنا دراسات أسلوبية من واقع علاقاتهم فى حقل تخصصهم.

ومن خلال النص العربى نستطيع أولا أن نضع بعض المؤشرات الإحصائية التالية (من خلال التطبيق على أربعة شكاوى هى (١، ٢، ٣، ٥).

الخطاب اللغوى	عدد المرات شكوى (١)	عدد المرات شكوى (٢)	عدد المرات شكوى (٣)	عدد المرات شكوى (٤)
١- مقدمة فى إظهار الإحترام للحاكم	٦	٩	٩	٢
٢- صفات الحاكم العادل	١٤	١٠	٣	١٦
٣- جزاء الحاكم العادل (دنيويا)	١٣	٦	–	١٦
٤- الطلب برفع الظلم	٥	٣	١٠	٢٥
٥- التهديد من يوم الحساب	–	٣	٤	٣
٦- التهكم على الحاكم الظالم	–	٤	١٤	١٤
٧- صفات الحاكم المستبد الظالم	–	١٣	٢٨	٢٨
٨- الحديث عن الظلم والفساد	–	٢٩	٣٠	٩

ثانياً :

يصل إجمالى استخدام كلمة العدل بشكل مباشر وكذا مرادفاتها اللغوية حتى تصل إلى رقم إجمال هو (١٢٠) كلمة أما استخدام كلمة العدل والقضاء فتصل فى النص الأدبى إلى ٦٥ كلمة وفى النص الفيلمى فإن كلمة العدل بشكل مباشر ومرادفاتها ٥٦ كلمة أى حوالى ٥٠ ٪ من جملة الاستخدام فى النص الأدبى .

ثالثا:

يستخدم النص الأدبى والسينمائى كلمة ميزان ومفرداتها بوفرة وتدخل كلمة ميزان هذه ربما للمرة الأولى للتعريف بالجانب الأخلاقى فى الأعمال الدنيوية وإن كان الأدب المصرى القديم قد عرف الكلمة واستخدمها فى ساحة المحاكمة أمام (أوزوريس) حيث كانت مقصورة على أدبيات الأعمال الدينية ولكنها تدخل الأدب للمرة الأولى وهو هنا يستخدمها فى المعنى المادى المباشر مثل المفردات المادية للميزان (الذرعان، الكفة، الخيط، الثقل .. إلخ) ثم المعنى المجازى (لسانك مثقال



رينزى يتوقف ليسمع صرخات الفلاح الفصيح

الميزان .. إلخ لقطة ٢٦) وأخيرا في إنتاج الدلالة المعنوية عندما يذكره بأنه لا بد سوف يعرض على قاعة العدل ومحاسبة الموازين التى لا يمكن الخداع فيها بالطبع أو الغش " احذر يوم الآخرة يوشك أن يظهر شكوى (٣) من النص لقطة (٤) الأدبى شكوى (٣) " قم بالقياس شكوى رقم (٥)، أنت سكان السماء وعماد الأرض وضبط الميزان شكوى (٢).

رابعاً :

يزخر النص الأدبى وكذلك السينمائى باستخدام المعارضات اللفظية والثنائيات الجميلة. مثل السد الذى يحمى من الغرق فيصبح الطوفان كما فى لقطة (٥).

الكساء / العراء /، السماء الساكنة / عاصفة .

الدفء / البرد، الماء / العطش ......إلخ لقطة (٣٠).

أو صامت / أنطقته، نائم / أيقظته ....إلخ لقطة (٣٣).

خامساً :

نبرة الحدة والتهكم رغم الغلاف الرقيق الذى يسبق الشكاوى من احترام وتبجيل يصل إلى حد المبالغة " يا أعظم العظماء ...إلخ لقطة (١٦) وهذا التهكم يصل مداه فى النص الفيلمى فى لقطة (٢٥) .

هل يخطىء الميزان ؟ !

هل يميل ذراعه إلى جانب ؟!

لا تخادع لأنك مسؤل

لا تستهن بأمر لأنك الميزان .....إلخ

وهذه الأسئلة الحرجة بالغة الشدة والعنف حتى لتصبح لطمات على وجه الحاكم (رنزى)، لا تتوقف عند حد وإنما تتواصل وتتصاعد حدتها.

بالرغم أنه لم يتسبب بشكل مباشر فى الاستيلاء على ممتلكات الفلاح – إلا أن روح الدعابة المرة والسخرية فى الصياغات اللغوية تجعل الفلاح يقول " هل انقلاب الموازين وانقلاب الأمور سببها أن (رنزى) يمسك بميزان البلاد فيجعله يميل على حسب هواه" ؟ أم أن الميزان هو فى الأصل ودائما يكون ثابتا عادلا وأن العيب هو فى الحاكم الذى يحركه عملا بحسب هواه" .



أحمد مرعي يحمل الهدايا

وكلا الأمرين يعتبر نقدا جريئا لفساد الإدارة وتهكما على تهاون الحاكم فى مواجهة الموظفين وعدم كبح جماحهم الأمر الذى يغرق البلادفى الشر والفساد.

(شادى) وظاهرة البطل .

لن نلزم أنفسنا بالخوض كثيرا حول مفهوم (شادى) للبطل . فذلك ما يمكن تأجيله لفيلمه الطويل (المومياء) ولكن نستطيع فى سطور قليلة أن نرسم خطوطا عامة وسريعة لذلك المفهوم كما ورد فى فيلم (الفلاح الفصيح) وسوف نرصد الملاحظات التالية :

١- يتبع شادى كما فى النص الأدبى الإبقاء على أسماء شخصية الحاكم (رينزى بن ميرو) وكذلك الموظف السارق (تحوت نخت).

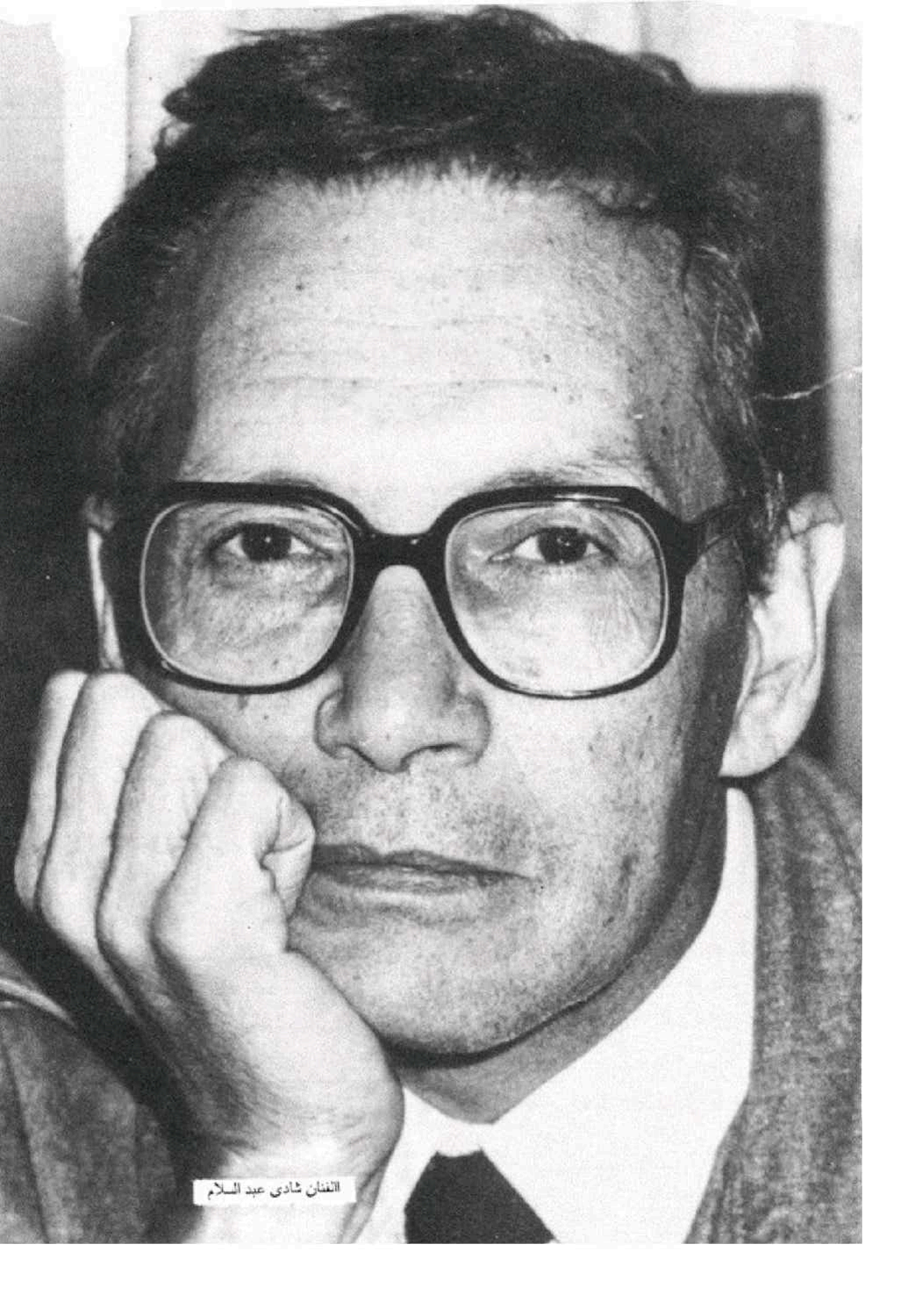
٢- وخلافا للنص الأدبى فإن وثيقة الفيلم لا تجاهر باسم الفرعون الجالس على العرش ويشير إليه فقط بعدة القاب ملكية لقطة (٢٢).

٣- يخفى (شادى عبد السلام) تماما اسم الفلاح الفصيح (خنوم أنوب) رغم وضوح الاسم فى النص الأدبى.

وتحليل ذلك - من وجهه نظر الدراسة هو أن (شادى) لا يرى البطل إلا كموقف ديناميكى ووجهة نظر، ولا يعنيه أبدا أن يجيب على سؤال من يكون ذلك البطل؟.

وهنا يصبح التشكيل الفنى والصياغات النصية للفيلم تعتمد فى شرح موقف البطل على مفهومه من العالم بعيدا عن رؤية الراوى أو المراقب لذلك يأتى فيلم (الفلاح الفصيح) غفلا من اسم البطل فهو بطل دائم ومستمر من حيث هو موقف اجتماعى محدد ويعكس وجهة نظره من العالم ولعل هذا ما تؤكده اللوحة الجدارية التى تمثل ذهاب الفلاح إلى الحقل لقطة (٣) فى بداية الفيلم والتى تأتى من وسط الظلام بطريقة الظهور التدريجى.

وكذلك لقطات الختام والتى تبدأ من نهاية اللقطة (٣٧) مع صوت الوالى وهو يردد " أقم العدل من أجل الإله ....إلخ" حتى لقطة (٣٩) والتى تنتهى مع قرص الشمس والكاميرا تعبر نهر النيل وكلمات الوالى (رينزى) تنساب مختلطة بمياة نهر النيل الذى يجرى حاملا الحياة والعدل إلى كل مكان ثم تتوهج الشاشة تدريجيا حتى تصل إلى أقصى درجة من النصوع حتى ينتهى شريط الفيلم ويصبح الماض حاضرا دائما والحاضر ممتدا من قديم الأزل عابرا إلى نهاية الأبد.


الفنان شادي عبد السلام

ملاحظات ختامية

لقد انصرف هم الدراسة عبر صفحات الفصل على فحص وتحليل ومناقشة نصوص سينمائية ترتبط عضويا فى جوهر انتاج تلك النصوص – على ركيزة من نصوص روائية . مع الوضع فى الاعتبار أن الهدف الرئيسى للدراسة ليس فى اجراء مقابلات أو مقارنات من أى نوع فيما بين تلك النصوص . رغم وجود بعض المبررات التى فرضت عقد المقارنة . وإن كانت تلك المقارنات تجرى فقط بغرض التعرف على كيفية اشتغال النص وأسلوب سرده الحكائى. وتكرر الدراسة التأكيد على أنها لا تنشغل بهدف البحث عما يسمى بالمعادل البصرى السينمائى للنص الادبى – وانما تبحث دوما عن عناصر المتخيل السردى – أو ما يطلق عليه النقد بعملية نقل أو ترجمة (*) النص الكتابى إلى نص بصرى. وعلى ذلك فإن قاموس هذا البحث سوف يخلو تماما من تعبيرات واصطلاحات شائعة حول نقل الأدب إلى السينما أو معالجة الأعمال الأدبية سينمائيا أو كيف ظهرت رواية ما على الشاشة. ولقد كان مطلب البحث دوما هو دراسة النص من حيث هو مالك لمقومات النص السردى وفحص عوامل وأجزاء بنيته الحكائية وتعيين مواقع وادوار الرواة . وهو الأمر الذى يتضح من مجموعة الإجراءات وأساليب توظيف شخوص الحكى .

ولقد اتبعت الدراسة فى تحليل وتفسير فيلمى "حكاية الأصل والصورة" لـ(مدكور ثابت) و" الفلاح الفصيح " لـ(شادى عبد السلام) أدوات بحثية مختلفة ومداخل نقدية مغايرة فى كل مرة ولم تلتزم بطريقة أو مدخل واحد . ولقد أوصلت نتائج تلك التطبيقات أن مناط الحكم علىْ كلا العملين يتأكد بتوفر مقومات العمل السردى . وأن أساس وركيزة وجودهما هو بنيتهم السردية وليس مطابقتهم للعمل الروائى أو النص الأولى .

إن وجود نص أولى أو روائى أو حتى سينمائى يصبح عبء تحويله إلى وسيط تعبيرى آخر بمثابة قيد يعوق حركة النص الثانى . حيث أنه يفرض عليه – حتى فى مستويات التداعى – انماطا وأساليب تجمد حرية الحركة المتاحة للوسيط الثانى وتجمد امكاناته عند ادنى مستوى من حيوية الإبداع. كما أن ذلك يؤثر بالسلب على المكون التعبيرى والجمالى فى خلق الصورة السردية وبناء على ما تقدم فإن نجاح

(*) بخصوص هذه النقطة يرجع إلى أراء (بول وارن)، مصدر سابق حول رأية فى تصوير لوحة (جرنيكا). (الباحث) .

النص الثانى الذى يتم انتاجه من خلال وسيط تعبيرى مغاير يحرز نجاحه بالقدر الذى يكون فيه مستعداً للحوار مع النص الأول. ذلك أن حيوية الحوار تزيح عن كاهل الوسيط التعبيرى قيوداً كثيرة ويركز النص الثانى على وجوده كنص سردى فقط فيبتكر من الصيغ السردية ما يؤهله لنقل شحنة التعبير بعد أن يجتهد فى صياغتها حتى تصل إلى المتلقى والذى تعتمد درجة انفعاله - ليس بما يسمية النقد القديم بأمانه النقل ما بين الرواية والفيلم - ولكن بنتائج العملية الإدراكية التى تقوم بها شفرات النص والمكون البلاغى وكيفيات خلق وتنظيم وتصوير المعنى(*).

إن القيمة الجمالية الحقيقية لتلك النصوص السينمائية - التى تشتغل على كيانات نصية أخرى - لا تعود إلى كيفية محافظتها على تلك النصوص وإنما ترجع إلى إطلاق روح خيال طموح وخصب تكون أولى واجباته هو كسر قيود تلك الروح المحافظة - وفتح باب الحوار الدائم ما بين النصوص.

فكل النتائج الباهرة التى حققتها السينما فى إعتمادها على نصوص أدبية يعزى نجاحها - دائما - إلى خصوبة المتخيل السردى السينمائى ومدى قدرته على إنتهاك الأول ثم تجاوزه.

لقد قامت الدراسة مع بداية هذا الفصل. ما تعده. دعوة، ملحة، وضرورية، يكون هدفها البدء فى تأسيس مشروع نقدى جديد. وفى عنوان الاستهلال، نحو منهج نقدى جديد طرحت الدراسة اسباب قصور أدوات النقد التقليدى ودى عجزها عن معالجة النص الإبداعى السينمائى. ولقد اقدمت الدراسة على مساءلة جملة المقاولات الرئيسية، والتى توفر اساسيات المكون النظرى الرئيسى لذلك الأتجاه النقدى.

ولقد أوضحت الدراسة مدى السذاجة التى وقع فيها النقد السينمائى باعتماده مرجعيات فات عليها العمر وتجاوزها الزمن. كما وأنها تتعرض يوميا لإنعكاسات خطيرة من جانب التقدم العلمى. فالكشوف العلمية الحديثة فى مجالات العلوم خاصة البصريات والضوء وكذا التطور الحادث فى علم النفس. وخاصة سيكولوجيات الادراك والتلقى. وجملة الدراسات والأبحاث الحديثة حول طبيعة العلاقة بين المشاهد/ من يرى، ومادة المنظر السينمائى/ ما يرى.

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى "حازم القرطاجنى "، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، كتاب فى (٨٠) صفحة بدون اسم الناشر، ١٩٦١،(الباحث).

كل ذلك قد نـزع هـالات القداسـة الزائفـة التـى كللت. طويـلا. رؤوس اصحـاب ورموز النقد التقليدى، كمـا وأنهـا قد انهـت عصـرا طويـلا مـن السـطوة المرجعيـة وقامت بتحديد سلطة النصوص المنتحلـة، ولـم نعـد بحاجـة إلـى تبعيـة نقديـة لمـا لا يستحق التأثير والدعم والتشيع. إجمالا فلم يعد هناك شكوكا أو أوهاما أو إفتراضـات تكتسى بلباس علم زائف ومفتعل. ولم يعد مقبولا القول:

١. بوجود إختلاف بين الواقع العيانى، وصورة ذلك الواقـع عندمـا تعرضـه آلـة العرض السينمائى.

٢. أن العين هى مجرد جهاز إستقبال، لا داخل لها من قريـب أو بعيد فـى خلـق تأثيرات أو مشاعر أو اكساب الصورة للمعنى. ولكنها تقوم بنقل كل مفـردات وتشكيلات المنظر للمعنى. ولكنها تقوم بنقل كل مفـردات وتشكيلات المنظـر المرئى. أما اعادة صياغته تلك المفردات المنقولـة بصريـا وإكسـابها للمعـانى والأحاسيس فهو دور مجموعة العمليات الإدراكية كما أن البحث عـن معـانى باطنية ومتضمنة داخل الصورة فلا فضل فيه للعين.

٣. لم تعد العيـن فقـط هـى بوابـة الأبصـار فلقد تـم إنتـاج صـور ومرئيـات لـدى مكفوفى البصر.

٤. كما أن خلق الايهام بالعمق المسافى أو البعد الثالث لا يعود إلى قضية عرض الاجسام والمرئيات على الاسطح المستوية فلقد ثبت أن البعد الثالث أو العمـق راجع إلى الخبرة الحياتية المكتسبة.

٥, ركزت الكتابات النظرية للنقـد التقليـدى علـى عنصـر الزمـن بوصفـه متصـل خطـى يربط بيـن نقطتيـن واقعتيـن علـى خـط انسياب الزمـن وتفصـل بينهمـا مسافة أو مدة زمنية تشغلها مجموعة من الوقائع والاحداث. ومصطلـح المـدة أو الفترة لم يعد كافيا لتفسير العديد من المعالجات السـينمائية التجريبيـة، عـن طريق كسر علاقة التماثل والتلازم بين الزمن الـذى يستغرقه وقـوع الحـدث فى الواقع والزمن اللازم لعرض ذلك على الشاشة. كما أن بعـض العـروض التجريبية قد تجاوزت ذلك الأمر كثيرا فهناك على سبيل المثال تجربـة معهـد الفيلم البريطانى لعرض يستغرق سبع ساعات لمجموعة لقطـات مدتهـا (١/٢ ٢ق) دقيقتان ونصف وهو ما يطلق عليها Loop - Repeat Shots، وكذلـك

تجارب (ويلهلم وبرجيتهن Wilhelm & Birgithein) فى فيلم "Material Film" وكذلك تجربة (إنجوبتسكه Ingo Petzke) فــى فيلـم (Roh Film) [١] فالعبرة فى الزمن لم تعد مقصورة على قياس عنصر المدة أو الفترة التى تستغرقها الوقائع، ولكن بحجم المشاعر والاحاسيس المتولدة عــن كيفيــة الايحاء بوقوع الحدث الاحداث. كما أن عرض الاحداث المتزامنة عن طريق المونتاج المتوازى لربط واقعتين منفصلتيــن مكانيــا ومتلازمتيــن زمانيــا. بغرض خلق مذيد من التشويق والاثارة. فانـه ينسف تماما الفكرة الجامدة والمستقرة حول مفهوم المدة أو الفترة فليس المهم هو قياس الدقـائق والثوانـى لمعرفة الزمن ولكن المهم هو إدراك ذلك بوصفه حالة معرفية وقـوة إدراكيـة تبنيها الخبرة، وبالتالى ننتقل إلى أفق أكثر رحابة بالحديث عن جماليات جديدة ومبتكرة هى جماليات الزمن بوصفه معطى مدرك. ويطول الحديث بالدراسـة ان هى حــاولت إستعراض كافة نواحى العجز والقصور الذى تعانى منـه اتجاهات النقد القديم والتقليدى. ولكن ما يهم الدراسة فى هذا المقام وهى تقـدم خاتمة سريعة لهذا الفصل أن تعرض بشكل موجز بعض تميزات وخصــائص التفوق الذى حققه النقد الحديث متمثلا فيما يلى:

١. إنهاء حالة العزلة والقطيعة التى فرضتها كتابــات تعـانى مـن الجمـود وقصـر النظـر بدعـوى أن نظريـة السينما إنمـا تنبـع مـن داخلـه دونمـا الحاجــة إلــى الاستعانة بحقول ابداعية ومعرفية إضافية.
٢. الانفتاح الواسع على منجزات وتطبيقات المعارف والعلوم الحديثة فى مختلف مجالات علم النفس والفلسفة والنقد الأدبى واللغويات ... إلخ.
٣. النظر إلى النص السينمائى بوصفه بنية وحدة عضوية واحدة ومترابطـة بـدلا من النظرة القديمة التى كانت تنظر إلى الفيلم بوصفه مجموعـة مـن الأجـزاء المنفصلة يناقش فى كل مرة جزء واحدا على حدة فالتعبير والأدراك والتلقـى ... إلخ عوامل لا ترى فى شموليتها وإتصالها وإنما فى جزئيتها وإنفصالها.
٤. فالزمن كتلة من التعبير والاحاسيس على المستوى المعرفى والادراكى.

---

(١) عرضت هذه الافلام فى القاهرة عام ١٩٩٣ فى معهد جوته ضمن موسم ثقافى خـاص بالافلام التجريبيــة الالمانيـة وسـاهم البـاحث فـى اعداد كتـاب مترجم تحـت عنـوان "The German Exper Mental Film Of Sixties & Sevnties."

٥. ولأن الخبرة السينمائية لدى المشاهد تتأسس على نمو علاقة الجدل المتبادل بين طاقات وإمكانيات التعبير السينمائى وعمليات خلق الوعى بواسطة التلقى والادراك، فإن النقد الحديث يتجاوز جانب سببية الاحداث وتسلسلها ويعالج باهتمام محاور نقدية حديثة مثل أليات السرد وتطبيقات المعالجات الزمانية وتجليات المكان ويحاول أن يتعرف على طبيعة وإنماط النص وتعين القائم بعبء السرد بوصفه ناطقا بالحكى وباعتبار النص السردى نطقا مرويا.

- لما كانت علوم القص واللغويات وعلم النفس والإجتماع مع الفلسفة هى من المداخلات الحديثة فى الكشف عن حقيقة النص السينمائى فإن الإضافات التى قدمها النقد الحديث تصبح ذات أهمية بالغة لكل من طرفى الإبداع السينمائى .
- أن إدراك المبدع السينمائى المؤلف / المخرج لأهمية العوامل المشكلة لبنية السرد خاصة عاملى الزمان والمكان سوف ترسخ من مفاهيمه حول عملية الابداع.
- سوف يعمل المبدع على تأكيد الفاعلية والحيوية التى يكتسبها المكان ليس بوصفه ساحة للحدث وخلفية ولكن بكونه عنصرا فاعلا فى مسار العمل وهو الأمر الذى سوف يفتح أفاقا اكثر إتساعا من مجرد الحيز المحدود وسوف يدفع المبدع إلى أفق أكثر رحابة عندما يعمل على استثمار كل مساحة المكان السردى / السينوغرافى بجزئيه المرئى وغير المرئى وهو نفس ما نادى بة من قبل (نول بورخ) بدعوتة لتحطيم الاطار المحيط بالشاشة .- إن أهمية معرفة المبدع والناقد معا بإمكانات المكان المتخيل سوف تدفع المبدع إلى ابتكار صيغ سردية وصور تعبيرية تستقى من استعراض مفردات المكان كما فعل (ايزنشتين) فى مشهد سلالم قصر الشتاء.
- كما أن أدراك جوهر فكرة تزمين المكان سوف يوسع من قدرة المبدع على ابتكار صياغات وصف سردية تكثف من الطاقات التعبيرية لمحتوى المشهد.
- إن إدرك القيمة الحقيقية للمعانى الضمنية والمشاعر والأحاسيس والأحلام والأمنيات التى تحتويها جزيئات الزمن سوف تدفع بالمبدع نحو أفق جديد. كما وانها سوف تحثه لخوض تجارب مثيرة وخلاقه تحمل أهمية واضحة فى خلق معالجات زمنية مبتكرة حيث لا يكون الزمن فيها، هو مجرد المتصل الخطى ما بين نقطتين.

- بمعرفة عناصر السرد وعوامله سوف يمكن للمبدع أن يراعى أهمية عملية المشاهد بوصفها جوهر عملية التواصل بين المبدع والمتلقى وبذلك سوف يتوخى المبدع صياغة مشهده السردى واضعا فى إعتباره مشكلات الإدراك والتلقى .

المراجع

قائمة المراجع

أولا :

المراجع العربية :-

١- ابن جنى

"الخصائص "، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، تحقيق محمد على النجار ١٩٨٧.

٢- ابن رشد

" شرح ما بعد الطبيعة"، بيروت : المكتبة الكاثوليكية، ترجمة الأب بويج، د.ت.

٣- ابن سينا

" الشفاء - السماع الطبيعى"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق سعيد زايد.

٤- ابن سينا

"النجاة"، القاهرة : طبعة محى الدين صبرى الكردى، ط٢،١٩٣٠.

٥- ابن سينا

" الإشارات والتنبيهات"، القاهرة: دار المعارف، القسم الأول، ط٣، تحقيق د. سليمان دنيا، د. ت.

٦- ابن سينا

"الشفاء - العبارة"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، تحقيق محمود الخضيرى، مراجعة د. ابراهيم مدكور، ط١، ١٩٧٠.

٧- ابن المقفع

" كليلة ودمنة"، القاهرة: مكتبة المتنبى، د. ت .

٨- ابن منظور

" لسان العرب "، القاهرة: دار المعارف، ط١، د.ت .

٩- ابو البركات البغدادى

"المعتبر فى المحكمة "، حيدر آباد : دائرة المعارف العثمانية، ج٣، ١٩٣٩.

١٠- أبو حيان التوحيدى

" المقابسات"، القاهرة : المكتبة التجارية، تحقيق ونشر حسن السندوبى، ط١، ١٩٢٩.

١١- أبو الحسن على بن محمد الجرجانى، المعروف بالسيد الشريف

" التعريفات "، بغداد : دار الشؤون الثقافية، د.ت.

١٢- أبو على المرزوقى

" الازمنة "، حيدر آباد الدكن "، حيدر آباد : ط١، د.ت.

١٣- الحسن بن الهيثم

"كتاب المناظر"، الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والآداب، السلسة التراثية، رقم (٤)، تحقيق د. عبد الحميد صبرة، ط١، ١٩٨٣.

١٤- اخوان الصفا

" رسائل إخوان الصفا"، بيروت : دار صادر، المجلد الثانى، د.ت.

١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر

" الحيوان"، القاهرة: مكتبة مصطفى البابى الحلبى، ط٢، تحقيق عبد السلام هارون، د.ت.

١٦- أسامة بن منقذ

"المنازل والديار"، القاهرة : دارسعاد الصباح، ١٩٩٣.

١٧- القاشانى.

"مصطلحات الصوفية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق د. كمال ابراهيم جعفر، ط ١، ١٩٨١.

١٨- الغزالى

"تهافت الفلاسفة "، القاهرة: دار المعارف، تحقيق د. سليمان دنيا، د.ت.

١٩- احمد أمين د.

" تاريخ الفلسفة اليونانية "، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١، ١٩٣٥.

٢٠- أحمد الحضرى

" تاريخ السينما فى مصر "، القاهرة: مطبوعات نادى سينما القاهرة، ج١، ١٩٨٩.

٢١- أحمد سالم

"فى التعبير السينمائى "بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة عدد (١٩٢)، ١٩٨٦.

٢٢- أحمد فخرى د.

" مصر الفرعونية"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨١.

٢٣- أمينة رشيد د.

" حول بعض قضايا نشأة الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، مجلد (٦)، عدد (٤)، ١٩٨٦ .

٢٤- امينة رشيد د.

" علاقة الزمان بالمكان فى العمل الادبى "، القاهرة : مجلة أدب ونقد، عدد (١٨)، ديسمبر، ١٩٨٥.

٢٥- ثروت اباظة

" السرد القصصى فى القرآن "، القاهرة : دار نهضة مصر، د.ت.

٢٦- جمال شحيد د.

" البنيوية التكوينية"، دمشق : دار ابن رشد، ط١، ١٩٨٢ .

٢٧- حسام محى الدين الألوسى د.

" بواكير الفلسفة قبل طاليس"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٣، ١٩٨٦.

٢٨- بشارة صارجى د.

"بنية الظاهرة النفسية عند فرويد"، بيروت : مجلة الفكر المعاصر، عدد (٢٣)، كانون أول ثانى، ١٩٨٣.

٢٩- حسن مجيد العبيدى د.

" نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٨٧

٣٠ - جابر عصفور د.
" الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى"، القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر، ١٩٧٧.
٣١- جوزيف ميشال شريم د.
" دليل الدراسات الأسلوبية"، بيروت : مؤسسة الدراسات الجامعية، ط١، ١٩٨٤.
٣٢- سعيد مراد.
"حوار مع السينما"، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومى، ١٩٧٧.
٣٣- سعيد يقطين د.
"تحليل الخطاب الروائى"، الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٨٩.
٣٤- سمير فريد.
"أضواء على السينما المعاصرة "بغداد: دار الرشيد، سلسلة الكتب الفنية عدد (٣٨)، ١٩٨٠.
٣٥- سمير فريد.
"الواقعية الجديدة فى السينما المصرية"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢.
٣٦- سيد قطب
" النقد الأدبى أصوله ومناهجه"، القاهرة: دار الفكر الععربى، د.ت.
٣٧- سيزا قاسم د.
" بناء الرواية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦.
٣٨- شفيق غربال د. وسليم حسن د. وأخرون
" تاريخ الحضارة المصرية"، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، اشراف وزارة الارشاد القومى، د.ت.
٣٩- صدوق نور الدين
"السردى والشعرى"، بغداد : دار الشؤون الثقافية، مجلة آفاق عربية، س (١٢)، ع (٣)، ١٩٧٨ .

٤٠- صلاح فضل د.

" نظرية البنائية فى النقد الادبى"، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠.

٤١- صلاح فضل د.

" منهج الواقعية فى الإبداع الفنى "، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠

٤٢- صلاح مخيمر د.

" فى علم النفس العام"، القاهرة مكتبة سعيد رأفت، د. ت .

٤٣- عبد الرحمن بدوى د.

" الزمان الوجودى"، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٤٥.

٤٤- عبد الرحمن بدوى د.

" الزمان عند مارتن هدجر"، الكويت : وزارة الاعلام، مجلة عالم الفكر، عدد(٢)، مجلد (٨)، يوليو / سبتمبر، ١٩٧٧.

٤٥- عبد الرحمن بدوى د.

" حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى البلاغة والشعر"، القاهرة: كتاب مطبوع بدون ذكر اسم الناشر أو المطبعة، ١٩٦١.

٤٦- عبد الفتاح كيليطو د.

" الحكاية والتأويل" - دراسة فى السرد العربى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

٤٧- عبد القاهر الجرجانى

" دلائل الاعجاز "، القاهرة : مكتبة ومطبعة محمدعلى صبيح، ط٦، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، د.ت.

٤٨- عبد القاهر الجرجانى

" أسرار البلاغة "، القاهرة : مكتبة القاهرة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، ط٣، جزأن، ١٩٧٩.

٤٩- عبد المحسن صالح د.

" الزمن البيولوجى"، الكويت: مجلة عالم الفكر، مجلد (٨)، عدد (٤)، ١٩٧٧.

٥٠- عز الدين اسماعيل د.
" التفسير النفسى للادب "، القاهرة: مكتبة غريب، ط٤، ١٩٨٤.
٥١- على ابو شادى
"كلاسيكيات السينما العربية"، القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد (٢٤)، ١٩٩٤.
٥٢- على ابو شادى
"السينما المصرية ٩٤"، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة عدد (٤٠) ١٩٩٤.
٥٣- على ابو شادى
"ابيض وأسود"، القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (٧)، ١٩٩٤.
٥٤- على شلش د.
" النقد السينمائى فى الصحافة المصرية "، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٥٥ - فاضل الأسود
" السوق السوداء "، القاهرة : دار الهلال، مجلة دراسات اشتراكية، مارس، ١٩٧٣.
٥٦- فتح الباب عبد الحليم د. وابراهيم ميخائيل حفظه الله د.
" وسائل التعليم والاعلام "، القاهرة : عالم الكتب، ط١، ١٩٨٥.
٥٧- فريال غزول د.
" مدخل إلى السيميوطيقيا "، القاهرة: دار الياس العصرية، ط١، ١٩٨٦.
٥٨- فريد المزاوى
" مبادى الفنون والعلوم السينمائية "، القاهرة : مطبعة كوستاتسوماس، ١٩٥٩.
٥٩- كمال الدين أبى الحسن الفارسى
" تنقيح المناظر لذوى الأبصار والبصائر "، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق مصطفى حجازى، ط١، مراجعة د. محمود مختار، ١٩٨٤.

٦٠- محمد أحمد خلف الله د.

" الفن القصصي في القرآن الكريم "، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٣.

٦١- محمد بسيوني

" محاضرات في الإخراج السينمائي"، القاهرة : نسخة على الآلة الكاتبة غير منشورة، ١٩٧٥.

٦٢- محمد محمد أل شبير الخاقاني

" مصطلحات الخاقاني "، بيروت : دار الزهراء للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

٦٣- محمد رجب السيد د.

" المنهج الظاهرياتي"، القاهرة : مكتبة سعيد رأفت، د.ت.

٦٤- محمد عثمان نجاتي د.

" الإدراك الحسي عند ابن سينا "، القاهرة: دار الشروق، ط٢، ١٩٨٠.

٦٥- محمد كامل ابراهيم جمعة

" الطريق إلى السينما"، القاهرة: مطبعة سيد على حافظ، ١٩٥٠.

٦٦- مجدى وهبة د. وأحمد كامل مرسى

" معجم الفن السينمائي "، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ د.ت.

٦٧-مدكور ثابت د.

"الكسر النسبي للايهام السينمائي " القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٤.

٦٨- مطاع صفدى

" استراتيجية التسمية"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦.

٦٩- مصطفى ناصف د.

"الصورة الأدبية "، القاهرة: مكتبة مصر، ط١، د.ت.

٧٠- ميشال زكريا د.

" الألسنية علم اللغة الحديث"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٣.

٧١- نبيلة ابراهيم د.

" أشكال التعبير فى الأدب الشعبى"، القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠ .

٧٢- نصر أبو زيد د.

" الهرمينوطيقا"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، عدد(٣) ابريل، ١٩٨١.

٧٣- يحيى حقى

"فجر القصة المصرية"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥.

٧٤- يمنى العيد د.

" الراوى الموقع والشكل "، بيروت : مؤسسة الأبحاث الجامعية، ط١، ١٩٩٠.

٧٥- يمنى العيد د.

" فى معرفة النص "، بيروت : دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٣.

٧٦- هاشم النحاس

"نجيب محفوظ على الشاشة" القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٧٧- هاشم النحاس

"الروائى والتسجيلى"، بغداد: وزارة الشؤون الثقافية، ١٩٧٧.

٧٨- هاشم النحاس

"مستقبل السينما التسجيلية فى مصر"، القاهرة: وزارة الثقافة، المركز القومى فى السينما، ١٩٩٠.

ثانيا : المراجع الأجنبية

1- Ali Sami, " L espace Imagineire", Paris: Galimard, 1974.

2- Ambrson, Roneld, " Structre & Meaning in Cinema In movis and methods", By Bill Nicolas.

3- Amount, jacqes & Al, "Aethetics of Film", Austin: Texas University press, Trans. By Richars Neupert, 1992.

4- Arinheim, Rodolf, "Art and Visual perception" Berkely: Univusity of California presss, 1964.

5- Bal, Meik, " Narratology", Toronto: Toronto University Press, 1985.

6- Barthles, Roland, " A Barthes Reader", New York: Hill & Wang, 3rd, 1986.

7- Barthes, Roland, "Image/ Music/ Text", New York: Hill& Wang, 1977.

8- Bawden, Liz Anne, "Oxford Companion to Film", London: Oxford press, 1946.

9- Bellour, Raymand, "To Analyze, to Segent", Quarterly Review Of Film Studies, August, 1976.

10- Beja, Morris, "Film & Literature", New York: Longman,1979.

11- Bordwell, David & Kristin Thompson, "Film Art", California: Addison wesley publishing، 1979.

12- Bogg, Joseph M. "The Art Of watching film", California: Benjamin Cumminiges, 1978.

13- Burch, Noel, " Theory of Film practice", N.y:, prager,.Trans. By helem R. Lane, 1973.

14- B.A.Uspensly, "Poetics of Compostion", Barkeley, California press, 1973.

15-Booth, W.C., "Rhetoric of fiction", Chicago, 1963.

16-B, Grece, "Aesthetic as Science of Expressien". N. Y.: 1958.

17-Cadbury, Williem & Lelend pouge, "Film Griticism", Iowa: Iowa state University Press 1982.

18-Cohen, Dorrit, "Transparent Minds". N.J: princeton Univesity press, 1978.

19-Collons, Maynard, "Norman Mclaren".. Ottawa: Canadian Film Institute, 1976.

20-Deleuze, Gilles, "Cinema1: Movement-Tmage" London: Athlone Press, 1986.

21-Dennis, Denitto, "Film form & feeling ",N.Y.: Harper, 1985.

22-Deutelbaum Marshal & Lelani pouge, "Hitchcock Reader", 1986.

23-Dudly Andrew, "Concepts In film Theory", N.Y: Oxford University press, 1984.

24-Eisenstien, Sergy,"film form", London: Dennis Dolason Ltd, 1968.

25-Elliot, jacque , "Shape of Time", N.Y.: 1982.

26-Gardner, Alan, "Egyptian Grammer", Londen: Oxford press, 3rd ed. 1973.

27-Genette, G.,"Narrative Discourse", Ithaca: Cornell University Press، 1980.

28- Genette, G., "Figuress Of Litrery Discourse", N. Y.: Colombia Univers. press, 1982.

29-Gidal, peter, "Materialist Film", N.Y.: Routledge، 1989.

30-Heath, Stephen. "Questions of Ciema", Bloomington: Indiana University press, 1981.

31-Huxly, Aldous, "Doors Of Preception In Drugs & Other Self" Newyork: Harper & Row, Edited by Chaman Nahal, 1971.

32-Jean Douchet, "Hitch & His public" Ames: Iowa, Trans. By Verena conley.

33-Jarvie, Ian, "Philosophy of Film-Epistemology, Ontology, Aestheties", Newyork: Routledge 1984.

34-Jakobson, Roman & Krystina Pomarska, "Dialogues", N.Y.: cambridg University press, 1983.

35-Katz, Ephreim, "Film Encyclopedia", London: Macmillan, 1984.

36-Kenen, Shlomith, R., "Narrative Fiction", London: Methuen 1983.

37-Lawson, John H., "Theory & Techinque Of Play Writing "و Newyork: putman & Sons, 1949.

38-Lodge, David, "Modes of Modern Writing", London: Bedford Square, 1977.

39-Lotman, juri, " Semiotics of Cinema", University of Michigan press, Trans. by mark E, Suino, 1981.

40-Luher, William & peter Lehman, "Authership & Narative in Cinema", Newyork: Caricon Books, 1977.

41-Mast, Gerald, "Film / Cinema / Movie", N.Y.: Harper, 1977.

42-Mast Gerald, "Film theory and Critisim", New york:, Oxford University Press, 1979.

43-Metz, Christian, "Film Language", Oxford: Oxford Unviersity press, 1980.

44-Metz, Chrstian, "psycho Analysis and Cinema", London:, Macmillan, Trans. by Celia Britton, 1983.

45-Monaco, James, "How To Read a Film", Newyork: Oxford Univesity press, 1981.

46-Nichols, Bill. "Movies & Methods", Berkely: University Of Califormia press, 1976.

47-Ornstein, E. Robert. "On the experiance", Middlesex: Penguin Book Ltd. 1969.

48-Psolini, P.P., "The Cinema Of Poetry". essay In "Movies & methods", See Nichols Bill.

49-pryluck, Calvin B, "The Film Metaphore Metaphore", Lit & Film, Spring, 1975.

50-Ralph, Stephenson & J.R. Debrex, "the Ceinema as art", London: Penguin Boods, Ltd.,1977.

51-Rhode, Eric ." Ahistory Of Cinema", London: Penguin Books Ltd. 2 ed .,1979.

52-Robinson, David,"World Cinema", London: Eye Methuen, 1981.

53-Richards, I.A. & Ogden, G.K., "The Meaning of meaning ", London: Humpheries, 1956.

54-Scholes, Robert & R. Kellogg, "The Nature Of Narrative ", Oxford: Oxford University Press, I st print, 1966.

55-Staiger Janet, "Inerpreting Films" N.J: princeton, 1992.

56-Sobchack, Thomas & Vivian e. Sobchack, "An Introduction To Film", Boston: Little Brown, 1980.

57-Toylor, Richard & Ian Chritie, "The Film factory", London: Routledge & Kegan, 1988.

58-Turim, Maureen, "Flash Back in film", N.Y.: Rutledge,1989.

59-Wallis, E.A. Budg, "The Book of dead:, London: Routledge & Kegan paul, 2ed add., 1977.

60-Whittock, Trevor, "Metaphor & Film", N.Y: Cambridge University press, 1990.

61-Witheres, Robert Steel, "Introduction To Film", N.Y: Baemes & Noble Books, I St ed 1983.

62-Willians, Christopher, "Realism & The Cinema", London: Routledge & Kegan, 1980.

63-Wollen, Peter, "Readings & Writings", London: Verso editions, 1982.

64-Wollen, Peter "Signs and meaning in Cinema", London: Secker & Warbury, 1969.

65-Wead, Georg & Georg lellis, "Film: Form & Function", Boston: Houghton Mifflin Company, 1981.

66-Balazs, Bela, " Theory Of Film", N.Y: Dover Publication inc, 1978.

67-Blonsky, Marshal. "The Signs", Oxford": Oxford, Basil Black well ltd. U.K. 1985.

68-Todorov, Tzvetan. "Symboliom & inter pretation", N.Y: Thace, Cornell University press, 1986.

69-Todorov "Throris Of The Symbol", New York: Ithaca, Cornell University Press, 1987. Backs, Flamingo edi, 1977, trans. by stephan heath.

71-Marshal Balonsky, "On Signs", Oxford: Sal Black Well, 1985.

72-Kristeva, Julia. "desire in Language", Oxford: Basil Black well, 1981.

ثالثا المراجع المترجمة :

١- ابراهيم الخطيب، "نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانين الروس"، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط١، ١٩٨٢.

٢- ادوين موير، "بناء الرواية"، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، ط١، ترجمة ابراهيم الصيرفى، ١٩٥٦.

٣- أدولف رابيس، "بين الفن والعلم" بغداد: دارالمامون، ترجمة، د. سليمان داود الواسطى، ١٩٦٨.

٤- أفلاطون، " جمهورية أفلاطون"، بيروت: دار القلم، ط٢، ترجمة حنا خباز ١٩٨٧.

٥- "محاورات أفلاطون"، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ترجمة د. زكى نجيب محمود، ١٩٦٦.

٦- بول وارن، "السينما بين الوهم والحقيقة"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة على الشوباشى، ١٩٧٢.

٧- بودوفكين، "الفن السينمائى"، القاهرة : دار الفكر العربى، ترجمة صلاح التهامى، ١٩٥٧.

٨- جان إيف تاديه، "النقد الأدبى فى القرن العشرين"، حلب : مركز الإنماء الحضارى، ترجمة د. منذر عياش، ١٩٩٤.

٩- "جمهورية أفلاطون"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، ط٢، ١٩٨٥.

١٠- أرنست فيشر، "ضرورة الفن"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، ترجمة اسعد حليم، ط١، ١٩٨٦.

١١- إرنست كاسيرر، " مقال فى الإنسان- أو مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية "، بيروت : دار الأندلس، ترجمة د. إحسان عباس، ط١، ١٩٦١.

١٢- إيرك فروم، " الدين والتحليل النفسى"، القاهرة : مكتبة غريب، ط١، ترجمة فؤاد كامل، ١٩٧٧.

١٣- أشلى مونتاجيو، " المليون سنة الأولى "، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ط١، ترجمة د. رمسيس لطفى، ١٩٨٣.

١٤- اندرو دادلى، " نظريات الفيلم الكبرى"، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة، د. جرجس الرشيد، ط١، ١٩٩١.

١٥- اندرى بارو، " سومر وفنونها وحضارتها"، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة والنشر، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان طه التكريتى، ط١، ١٩٧٩.

١٦- القديس أوغسطين، "اعترافات القديس أوغسطين"، بيروت :، المطبعة الكاثوليكية، ترجمة يوحنا الحلو، ط١، ١٩٦٢.

١٧- بيرسى لوبوك، " صنعة الراوية"، بغداد: وزارة الاعلام والثقافة دار الشؤن الثقافية، د.ت.

١٨- تيرنس هوكز، " البنيوية وعلم الإشارة"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوى، ط١،د.ت.

١٩- جان بول سارتر، " التخييل"، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ترجمة، د. نظمى لوقا، ط١، ١٩٨٠.

٢٠- جان بول سارتر، " الوجود والعدم"، بيروت : العلم للملايين، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، ط١، د.ت.

٢١- جان بول سارتر، "الزمان الوجودى"، بيروت :، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط١

٢٢- جان جاك روسو، " محاولة فى أصل اللغات"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة محمد محجوب، تقديم عبد السلام المسدى (د)،د.ت.

٢٣- جان جاك رسو "مقال فى المنهج"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة فؤاد كامل ط١،.

٢٤- جورج. ف. هيجل، "علم ظهور العقل"، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمة د. مصطفى صفوان، ط١،١٩٨١.

٢٥- جورج بليخانوف، " الفن والحياة الاجتماعية"، موسكو: دار التقدم، ترجمة الياس شاهين، ١٩٨٣.

٢٦- جوزيف ماشيللى، " التكوين فى الصورة السينمائية "، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة هاشم النحاس، ط١، ١٩٨٣.

٢٧- جون ديزمود برنال، " العلم والتاريخ"، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ترجمة د. على ناصف، ط١، ١٩٨١، المجلد الأول.

٢٨- جيفرى ميرز، " اللوحة والرواية "، بغداد: دار الشئون الثقافية، ١٩٨٩.

٢٩- جيمس هنرى برستد، "فجر الضمير"، القاهرة: مكتبة مصر، الالف كتاب، عدد (١٠٨)، ترجمة د. سليم حسن، مراجعة،عمر الاسكندرى وعلى أدهم، د.ت.

٣٠- جيمس هنرى برستيد، "تطور الدين والفكر فى مصر القديمة"، الأصل موجود فى كتاب مقالة فى الإنسان انظر كاسيرر

٣١- جون هوارد لوسون، " الفيلم فى معركة الأفكار "، القاهرة: دار الكاتب العربى، ترجمة سعد نديم، ١٩٦٦.

٣٢- رودولف آرينهايم، " فن السينما"، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة، عبد العزيزفهمى، صلاح التهامى، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوى، د.ت.

٣٣- رينية ويليك وأوستن وارين، " نظرية الأدب "، بيروت المؤسسة الجامعية للنشر والترجمة د. محى الدين صابر.

٣٤- روزنتال، ب. يودين، " الموسوعة الفلسفية"، بيروت: دار الطليعة، ط٤، ١٩٨١.

٣٥- روبرت همفرى، " تيار الوعى فى الرواية الجديدة"، القاهرة : دار المعارف، ترجمة د. عبد الرحمن الربيعى، ط١، ١٩٧٤.

٣٦- رولاند بارت، " التحليل البنيوى للقصة القصيرة"، بغداد : دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، عدد(٢٥٩)، ترجمة د. نزارصبرى، د. ت.،

٣٧- رولاند بارت، مبادىء فى علم الأدلة، الدار البيضاء : دار قرطبة، ترجمة وتقديم محمد البكرى،١٩٨٦.

٣٨- رولاند فيشر، " التحليل البنيوى للواقع "، القاهرة: مركز مطبوعات اليونسكو، مجلة ديوجين، عدد ٧٣"مايو و يوليو ١٩٨٦.

٣٩- رالف لينتون، " الأصوول الحضارية للشخصية "، بيروت : دار اليقظة العربية، ترجمة د. عبد الرحمن اللبان، مراجعة د. محمد زايد، ط١، ١٩٦٤.

٤٠- سوزان لانجر، " فلسفة الفن عند سوزان لانجر"، بغداد: دار الشؤون الثقافية إعداد، راضي حكيم، ط١، ١٩٨٦.

٤١- " الكتاب المقدس"، انجيل يوحنا، القاهرة: دار الكتاب المقدس، ١٩٦٨.

٤٢- ك.ك. رثفن، " المجاز الذهني"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة دسامي سويدان، مراجعة، د. ليليان سويدان، ط١، ١٩٨٦.

٤٣- امبرتوايكو، " تحليل اللغة الشعرية" بغداد: دار الشئون الثقافية، ترجمة وتقديم، أحمد المديني، جزء من كتاب بعنوان في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط١، ١٩٨٧.

٤٤- سيجموند فرويد، " محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي"، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ترجمة د. أحمد عزت عبد الكريم، مراجعة محمد فتحي، ط٣، ١٩٦٧.

٤٥- سيجموند فرويد، "تفسير اللأحلام"، القاهرة : دار المعارف، وترجمة مصطفي صفوان، مراجعة د. مصطفي زيور، ط٣، ١٩٨٠

٤٦- سيرجي ايزنشتين، " مذكرات مخرج سينمائي"، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة، أنور المشري، مراجعة، يوسف كامل، د. ت.

٤٧- سيرجي ايزنشتين، "الاحساس السينمائي"، بيروت : دار الفارابي، ترجمة سهيل جبر، ط١، د.ت. انظر صحة اسم المترجم في الهامش.

٤٨- غاستون باشلار، " تكوين العقل العلمي"، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ترجمة، د. خليل، ط٢، ١٩٨١.

٤٩- غاستون باشلار، "جماليات المكان"، بيروت : الموسسة الجامعية للدراسات والنشر ترجمة غالب هلسا، ١٩٨٣.

٥٠- غاستون باشلار، " جدلية الزمن"، بيروت : المؤسسة الجامعية، ترجمة د.خليل احمد خليل، ط١، ١٩٨٢.

٥١- فورستر، إيه . أم .، " أركان القصة "، القاهرة : دار الكرنك، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية، الألف كتاب عدد (٣٠٦)، ترجمة كمال عياد، ط١ د.ت.

٥٢- فردينان دى سوسير، "دروس فى الألسنية العامة "، تونس : الدار العربية للكتاب، تعريب صالح القرمادى ومحمد شاوش ومحمد عجينة، ط١، ١٩٨٥.

٥٣- كلود ليفى شتراوس، " الفكر البرى"، تونس : الدار الوطنية، ترجمة د. نظير جاهل، ط١، ١٩٨٤.

٥٤- مايرز برنادر، " الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها"، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ترجمة ط١، ١٩٦٦.

٥٥- مارسيل مارتن، " اللغة السينمائية"، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر والدار المصرية للتأليف والترجمة، ترجمة سعد مكاوى، مراجعة فريد المزاوى، ط١، ١٩٦٤.

٥٦- موريس ميرلو بونتى، " المرئى واللامرئى"، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ترجمة د. سعاد محمد خضر، مراجعة الأب نيقولا داغر، ١٩٨٧.

٥٧- ميخائيل روم، " أحاديث حول الاخراج السينمائى "، بيروت : دار الفارابى ترجمة عدنان مدانات، ط١، ١٩٨١.

٥٨- ميخائيل باختين، " الرؤية الإبداعية عند دوستويفسكى"، الدار البيضاء : دار توبقال ١٩٩١ .

٥٩- هانز ميرهوف، " الزمن فى الأدب"، القاهرة : مؤسسة سجل العرب/ فرانكلين ترجمة أسعد رزق، مراجعة العوضى الوكيل، د.ت.

٦٠- هـ أ . مارو، " من المعرفة التاريخية "، القاهرة : الهيئة المعرفة العامة للتأليف والنشر، ترجمة جمال بدران، مراجعة، د. زكريا ابراهيم، ط١، ١٩٧١.

٦١- هنرى آجيل، "علم جمال السينما"، بيروت : دار الطليعة، ترجمة ابراهيم العريس، ط١، ١٩٨٠.

٦٢- هوراس، "فن الشعر"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ترجمة، د. لويس عوض ، ط٢، ١٩٧٠.

٦٣- هوميروس، " الإلياذة "، القاهرة: دار الفكر العربى، ترجمة، أمين سلامة، ط٢، ١٩٧٨.

٦٤- و. ب . إمرى، "مصرفى العصر العتيق"، القاهرة: دار نهضة مصر، الألف كتاب عدد(٦٠٣)، ترجمة راشد محمد نويرى ومحمد على كمال الدين، مراجعة، د. عبد المنعم أبو بكر، ط١، ١٩٦٧.

رابعا : معاجم وقواميس وموسوعات

١- معجم لسان العرب

٢- معجم الفن السينمائى

٣- المعجم الوسيط

٤- المعجم الفلسفى

٥- موسوعة المصطلح النقدى

٦- الموسوعة الفلسفية

٧- معجم مصطلحات الصوفية

٨- معجم مصطلحات الأدب .

1- Oxford Companion to Film.

2- The International Film Encyclopedia.


محتويات الكتاب

فهرس

الموضـوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٧٧١٨/ ١٩٩٦

ISBN 977- 01- 4890 - 3

تم.. هنا سور الأزبكية على الهواء

mohamed khatab



الهيئة المصرية العامة للكتاب

سامي بخيت

٣ جنيهات


الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب